تاريخ الموسيقى

تأليف

برنارد شامبينيول

ترجمة

ثروت كجوك

مراجعة

محمد رشاد بدران

الكتاب: تاريخ الموسيقى

الكاتب: برنارد شامبينيول

ترجمة : ثروت كجوك

مراجعة: محمد رشاد بدران

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

شامبينيول ، برنارد

تاريخ الموسيقى / برنارد شامبينيول

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

190 ص، **18** سم.

الترقيم الدولى: **1 – 618 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **25427 / 2018**

تاريخ الموسيقى



هذه ترجمة كتاب

Histoire de la Musique

تأليف

B. champigneulle

من مجموعة

؟Que Sais- Je

تمهيد للمؤلف

لم نوجه هذا الكتيب للموسيقيين وحدهم وإنما أيضا لهواة الموسيقى ولمن يعنيهم أمرها. لهذا فقد تجنبا الخوض في النظريات كما تجنبنا أيضا الالتجاء إلى المصطلحات الفنية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

وكما يمكن في عالم الآداب دراسة تراجم الأدباء ومؤلفاتهم بل والتاريخ الأدبي نفسه بمعزل عن قواعد اللغة ومصطلحاتها، كذلك الحال في الموسيقى، فرغما عن أن تاريخها يكون على وثيق الصلة بتطورات المصطلحات الموسيقية الفنية إلا أنه يمكن أيضا دراسة الظواهر التاريخية الموسيقية – وهو موضوعنا في هذا الكتاب– بمعزل عن تطور المسائل الفنية. ولقد بذلنا جهدنا في إقامة نسب عادلة عند تصنيف الأحداث الموسيقية وبيان الأسباب العامة في حدوثها وتسلسل الصلة بين مختلف الفنانين واستخلاص نظام للمؤلفات تتعاقب فيه وتتسلسل بقدر ما تسمح به الحدود المرسومة لحيز هذا الكتاب، كما حاولنا من جهة أخرى وضع التراث الموسيقي المتعدد الأنواع في عصوره وبقاعه التي نشأ وانتشر منها فضلا عن دراسته فيما أحاط به من تيارات فنية أو أدبية أو دينية أو سياسية، وهناك رأي يردده كثيرون من الناس وهو أن الموسيقى لا تزال متأخرة عن حضارة الفنون الأخرى بقرنين من الزمان.

ويبدو لنا أنه ليس أكثر خطأ من هذا الرأي ولا أبعد منه عن حدود التصديق، فالموسيقى باعتبارها إحدى وسائل التعبير الطبيعي في المجتمع لا يعقل أن تكون متأخرة بنحو مائتي عام عن سائر وسائل التعبير الأخرى – فهي مرآة واضحة للتقاليد والأخلاق السائدة في حياة العصور ومن ثم تكون على اتصال وثيق بغيرها من سائر الفنون ومتمشية معها. وتتسلسل التيارات الموسيقية منذ عهد الأسقف بيروتان الأكبر[1] الذي طالما كانت أناشيده يرددها المنشدون داخل الكنائس القوطية، ثم عصر لوللي الذي اتسمت موسيقاه بطابع فرساي في عهد لويس الرابع عشر فعصر بيتهوفن الذي يمكن أن يعد الرمز الكامل للتحول نحو الحركة الروماتيكية الكبيرة إلى أن نصل أخيرا إلى عصر سترافنسكي[2] الذي تشبه حركته التي قام بها في الموسيقى بوجه عجيب ما قام به بيكاسو[3] في فن الرسم ونحن لا نلاحظ في هذا التسلسل الموسيقي أي فجوة أو تباعد بين هذا الازدهار للموسيقى وبين العصر الذي انتشرت فيه. ففي كل عصر تطابق الفنون، أيا كان نوعها، نظام الفكر وطابعه اللذان يسير عليهما العقل الإنساني.

([1]) أسقف كنيسة "نوتردام" بباريس في أواخر القرن الثاني عشر– وعازف أورغون ومؤلف موسيقي لعدة قطع لهذه الآلة – المراجع

([2]) مؤلف موسيقي روسي يعد بحق زعيم المدرسة المعاصرة في أيامنا.

([3]) مصور إسباني معاصر استوطن فرنسا وابتدع أسلوبا طريفا في الرسم فهو يعبر في رسوماته بطريقة غير مألوفة إن لم تكن خارقة للعادة، وكثيرا ما يقف الإنسان العادي أمام لوحاته حائرا لا يجد منفذا إلى فهم المقصود منها أما سترافنسكي فهو لا يشبه بيكاسو بأي حال من الأحوال في أسلوبه الموسيقي فهو أعظم مؤلف معاصر في الكتابة الموسيقية الجلية الدقيقة في وضوحها ويكاد ينفرد بأسلوبه العظيم في التوزيع لمختلف الآلات الموسيقية إذ تجده دائما يتخير أفضل المقامات التي تظهر مفاتن الآلة الموسيقية، لهذا نرى أن هذا الحكم العابر على أسلوبه بإقامة وجه الهبة بينه وبين بيكاسو فيه الكثير من التجني على الحقيقة – المراجع

الفصل الأول

المصادر الأولى

إذا رجعنا إلى الماضي الغابر وقطعنا في ذلك أشواطا بعيدة فمهما سرنا في أحقابه لا بد وأن نلتقي بالموسيقى. نصادفها ولكننا لن نستطيع إخضاع صورها الأولى إلى البحث والتحليل،

في حين أننا نستطيع أمام ما نجده من لوحات منقوشة من عمل الإنسان الأول في عصور ما قبل التاريخ بأن نقطع بأننا بصدد فن ما قبل التاريخ وإزاء هذا الغموض الذي يكتنف مجال الموسيقى البدائية لا يمكننا إلا تلمس الفروض والاحتمالات لتفسير ما يصادفنا منها حتى نرقى في بحثنا إلى عصور تقرب إلى حد ما من عصرنا.

ومع ذلك يمكننا أن نقطع بأن الموسيقى على غرار سائر الفنون التي على وثيق الصلة بها كالرقص والتمثيل الإيمائي والشعر والمسرح، تنحدر من أصل ديني. ومنذ نصف قرن درست موسيقى الشعوب الذين لم يكن لهم اتصال بالمدينة الأوربية (وهم من يسموهم تسمية تعسفية إلى حد ما "بالبدائين") كزنوج أفريقيا والهنود الحمر بأمريكا والبولينيزيين وغيرهم... ويبدو أن نظريتنا الموسيقية تدين بأصولها إلى بعض قواعد فطرية عامة يشترك فيها كافة البشر. فتجد الموسيقى عند الأقدمين كما هي الحال عند

"البدائيين بسيطة في أصولها وتتميز ببروز قوي في إيقاعها. كما أن طابعها يتسم بالمسحة الدينية ويتصل بطقوس معتقداتهم. ومن جهة أخرى فالإنسان عندما يقوم عادة بمجهود جسماني ويأتي حركات مرادفة بجسمه فإن هذه الجهود والحركات كثيرا ما تكون مصحوبة بإخراج أصوات. وفي هذا ما يعد أساس الأغاني المهنية(4) التي يقصد منها تنظيم حركات الجسم وتوجيهها ليسهل بذلك تأدية العمل.

وتبدو لنا اليوم هذه الموسيقى البدائية على الرغم من وفرة تنوعها غاية في البساطة إذ لا تسير الميلودية (الألحان) المشتملة عليها في انتقالاتها بأنغامها إلا في حيز ضيق من المسافات المقامية المحدودة فهي بوجه عام تقوم على أساس خماسي المقامات بمعنى أنها توجد في حدود السلم الموسيقي ذي الخمسة مقامات وحسب. وهذا السلم الخماسي لا يزال شائعا عند الشرقيين(5).

ولكن الموسيقى الإغريقية هي وحدها التي استطعنا معرفتها عن طريق تحليل الشراح لنظرياتها. وفوق ذلك فقد عثرنا على بعض أجزاء متفرقة من مؤلفاتها الموسيقية. وهي تقوم على أساس سلالم موسيقية من ذات السبعة مقامات المتسلسلة في هبوط. كما تشتمل أساسا على ألحان غنائية يصاحب إيقاعها أوزان الشعر وقوافيه ولم تكن إلى جانب ذلك هناك ما نسميه اليوم بالمصاحبة الموسيقية للغناء، فالآلات الموسيقية كانت

(4) مثال ذلك أغاني النوتية وهم يسحبون المراكب إلى البر وغيرهم من أرباب الطوائف المهنية – المراجع

(5) يتكون السلم الخماسي من المقامات الخمسة الآتية: دو – ري – مي – صول – لا.. ولا يزال يستعمل في موسيقى الصين وفي الموسيقى الاسكتلاندية الشعبية – المراجع

تكرر نفس الميلودية ولا تخرج عن حدودها وكانت تلك الآلات عبارة عن الليرا[6] LYRE والأولوس ULOS وهو نوع من المزمار البوص ركب على أحد طرفيه مبسم.

ولا شك أن الوسائط التي استخدمتها الموسيقى الإغريقية وهذا النوع من الموسيقى أيضا لم يعد يشجينا، ولكننا لا نشك فيما كان لها من الأثر العظيم على المستمعين في ذلك الحين.

ولقد كان للنظرية الموسيقية التي استنبطها فيثاغورس وتوسع فيها أرسطو ما أكسب الموسيقى مركزا خطيرا من الناحية الاجتماعية والخلقية. وقد اعتبر حينذاك أن الأنغام الصوتية على اختلاف أنواعها وكذلك طابعها المتنوع وصيغها المنفردة عاملا من العوامل الفعالة في رقي الإحساسات وتنمية العواطف الإنسانية.

ولقد أخذ الرومان عن الموسيقى الإغريقية غير أنهم نزلوا بها في التبسيط إلى مستوى العامة ولم يكونوا يولونها إلا دورا ثانويا في مجتمعهم فاستخدموها فقط كأسلوب من أساليب الترفيه العامة فأفقدوها الكثير من مكانتها الرفيعة وصفاتها العالية في المجتمع.

([6]) والليرا كما وجدت على نقوش حول غرارات إغريقية محفوظة بمتحف ميونيخ هي آلة ذات إطار رقيق على هيئة قطاع الدائرة مثبت بداخله ستة أوتار يبلغ طول الواحد منها نحو **30** سنتيمترا وتعزف بغمزها بالأصابع. المراجع

الفصل الثاني

القرون الوسطى

الموسيقى المسيحية الأولى

يمكننا القول بأن الأناشيد المسيحية في القرون الأولى ظلت محتفظة بصورتها المتخلفة عن الطقوس العبرية. وكذلك كان الحال في إلقاء "مزامير النوراة" والترانيم وفي تجاوب ترتيل الأناشيد بين أحد المنشدين على انفراد وبين مجموعة المصلين من ورائه. كل هذا كان يدين بأصوله إلى الحفلات الطقسية الخاصة بالديانات اليهودية.

ولقد استمرت طوائف الرهبان التابعين للكنيسة الشرقية خصوصا بأنطاكية وأزمير وفي مصر في اتباع هذا التقليد وهو غناء الجماعة بينما نشأت في الكنيسة الغربية الصيغ الأولى لأناشيد القداس ولكن كما حدث في جميع البلاد التي تطرقت إليها الثقافة الإغريقية والرومانية كان الفن القديم هو النموذج الغالب على أسلوبها.

وهكذا ساد الاعتقاد بأن المسيحية جمعت تراثها من الموسيقى القديمة بفضل كل من بويس BOÉCE (475– 524م) صاحب النظريات الموسيقية الكبرى وكاسيودور CASSIDORE (482– 580م) اللذين قاما بتقنين القواعد الموسيقية القديمة ونشر صيغ مقاماتها وهي ما زعما

نقلها عن الموسيقى الإغريقية. وظلت نظريات بويس المرجع الموسيقي الذي اعتمد عليه رجال الكنيسة حتى نهاية القرون الوسطى.

ويعتبر القديس أمبروزو، أسقف ميلانو حتى نهاية القرن الرابع، من أكثر الناس شغفا بالموسيقى في تاريخنا، فهو الذي ظل زمنا طويلا ينسب إليه تأليف موسيقى مراسم "صلاة الشكر لله" **Te Deum** وقالوا أنه قام بها بالاشتراك مع تلميذه الشهير القديس أوغسطين كما قام داخل أسقفيته بتأسيس نظام الطقوس الدينية يشمل تحديد الأدعية والأناشيد التي تلقى في المناسبات المختلفة طوال السنة وقام بنفسه بكتابة موسيقى عدد كبير من هذه الأناشيد الدينية كما وضع كلماتها بنفسه أيضا.

ومع ذلك فبالرغم من أن الكنيسة كانت تسيطر على معظم البلاد الرومانية إلا أنها لم تستطع أن تفرض نظاما موحدا للطقوس الدينية بها جميعا اللهم إلا في نطاق ضيق: ففي بلاد الغال مثلا: كان يسودها نظام طقوس أمبروزو بينما في الجنوب في مقاطعة بروفانس **Provence** كان جمهور المصلين يرددون باليونانية وراء ما ينشده القس لهم من تراتيل لاتينية، وفي ألمانيا كانت تسود الطقوس التي وضعها البابا جيلاز الأول حتى عصر شارلمان. وفي إسبانيا استمرت الطقوس المسيحية التي كان قد استنها المستعربون من مسيحيي دولة الأندلس(7) إلى فترة تجاوزت هذا العصر أبعد من هذا الوقت.

(7) ويقصد بها تلك التراتيل الدينية ذات الألحان الشرقية أي المشتملة على غناء يشبه الأغاني العربية وكانت متداولة في ست كنائس بمدينة طليطله **Teleda** بفضل المسيحيين المستعربين في دولة الأندلس. وللآن يوجد هذا الأثر العربي في الأغاني الإسبانية خاصة وفي الموسيقى الإسبانية بوجه عام حتى في نماذجها المعاصرة. المراجع

وهكذا نشأت في جميع الأقطار ألوان من الطقوس الدينية المحلية مما ولد اليأس عند أسقف روما من جراء تلك الفوضى. والسبب الأكبر في انتشار هذه الفوضى بأساليب الموسيقى الدينية أليس مرجعه إلى أن طريقة تدوين الموسيقى بالكتابة الموسيقية لم تكن إلى ذلك العهد قد عرفت بعد؟ ويمكنك أن تتصور التحرر المطلق لمنشدي الكنيسة وقتئذ وما كانوا يدخلونه من التغييرات على المؤلفات الموسيقية التي يرددونها لأنهم كانوا يعتمدون في معرفتها على السماع وحسب. ومع ذلك فهذه التغيرات من جهة أخرى كانت لها نتائج مثمرة إذ تجدد أسلوب الموسيقى الدينية عن طريق اتصالها بروح الشعوب وأكسبها قوة غنائية وبروزا إيقاعيا على غرار ما كان يوجد في الأغاني غير الدينية، بيد أن ما يغلب على هذه الأغاني من تنوع واختلاف يحملنا على الافتراض الذي ذكرناها آنفا وهو أثر الروح الشعبية في الموسيقى الدينية لأننا إذا كنا نعرف طائفة من المتون الخاصة بالموسيقى الدينية فإنه لم يصل إلينا متن واحد خاص بالموسيقى غير الدينية.

الغناء الجريجوري

وفي أواخر القرن السادس خشي البابا جريجوري الأكبر، بصفته الراهب والراعي الأول للكنيسة الرومانية ورئيس أساقفتها، من ضياع وحدة الكنيسة فقام بمحاولة لتوحيد الموسيقى الدينية. ولقد كان هو نفسه إلى جانب صفته الدينية موسيقيا بارزا ولهذا فقد نجح في محاولته. وعني على الخصوص بتصحيح الأغاني القديمة من النوع القصير البطيء الحركة

(الكانتيلينا) Cantilène ذات الأصل الشرقي التي امتازت بدقة الحس، وقد لجأ في ذلك إلى التنقيب في الأوراق التي حصل عليها من تراث القرون الماضية من مختلف البلاد التي انتشرت فيها المسيحية. كما قام بتأليف عدة أغاني جديدة وبوضع المرجع الحقيقي لصنع الموسيقى الدينية والتي بقيت إلى اليوم أساسا للطقوس الكاثوليكية الرومانية. ولقد جمعت كل هذه الأغاني في كتاب واحد وضع على منبر كنيسة "سان بيترو"[8] وثبتت في منضدته بسلاسل من ذهب وأطلق عليها "كتاب الكتب" ولو أننا مع الأسقف لا نعرفه اليوم في صيغته الأصلية.

وسرعان ما انتشرت الأغاني الجريجورية في بلاد غرب أوروبا بفضل أديرة رهبان "البنديكتين" المنتشرة في جميع الأقطار، فكانت هذه أهم مراكز الدعاية لها حيث انبعثت منها إلى جهات عدة. وفي روما نفسها أنشئ مركز لإعداد المرشدين الدينيين حيث كانت تدرس لهم أساليب الطقوس المسيحية إلى جانب معاهد أخرى موسيقية. وقد لعبت جميعها دوراً أساسيا في نشر الغناء الجريجوري.

وقد كان أهم هذه المراكز بمدينة روان بزعامة سان ريمي St. Remy وبمدينة ميتز خصوصا بدير "سان جاك" الذي كان بمثابة مجمع للموسيقيين والشعراء حيث تزعم الرواية المتواترة بأن منشدا يسمى "رومان" كان يقيم بهذه البلدة وكان يبعث به البابا إلى شارلمان ويزوده بنسخة من كتاب مجموعة الأغاني الدينية، ولذا كان يقوم بإنشاد الغناء

([8]) مقر الفاتيكان بروما.

الجريجوري وهو ما أطلق عليه "الغناء الحر"[9] Plain- Chant جماعة من المنشدين من الرجال (الكورال) وهذا الاسم أيضا أطلق فيما بعد على المكان المعد لهؤلاء المغنين داخل الكنيسة.

والقواعد الفنية التي يقوم عليها الغناء الجريجوري مستمدة من الصيغ المقامية الإغريقية التي كانت هدفاً لعدد وفير من الدراسات والشروح، ولنجمل القول فقط في أنها تنقسم إلى ثماني صيغ مقامية MODES أي أنها تنقسم إلى ثمان سلالم موسيقية وجدت لتحدد الخط الميلودي للأغاني فهي بذلك تعد بمثابة المركز المقامي الذي تدور حوله أصوات الغناء.

ولم تكن الألحان تنقسم إلى (مازورات)، فواصل ضبط الإيقاع، كما توجد اليوم، بل كانت تنطلق حرة في سيرها على غرار أسلوب التجويد في الإلقاء باللغة اللاتينية. ولقد اتبع في تسجيل الموسيقى طريقة أولية خاصة من التدوين الموسيقي بدلا من طريقة التدوين بالأحرف التي كانت مطبقة في الموسيقى الإغريقية[10] والتي تعتبر نواة لطريقتنا الحديثة. فكانت توضع فوق مقاطع الكلمات اللاتينية الملحنة رموز التدوين NEUMES التي كانت تنحصر في شرط ونقط ومختلف الأنواع من الشولات والرموز

([9]) "الغناء الحر" هو أسلوب من الغناء البسيط الذي تسير ألحانه منفردة دون أية مصاحبة هارمونية كما أنه لا يتقيد بأوزان إيقاعية إلا أوزان الكلمات الملحنة لهذا كان إيقاعه حرا مطلقا. ومن الوجهة المقامية فقد كان يقوم على الصيغ اليونانية القديمة بعد أن عدلها جريجوري وأضاف إليها أربعا أخرى فزادها ثراء في النغم ولقد اتخذ بعد ذلك أساسا للكتابة من نماذج الكنترابنط. – المراجع

([10]) وفي الموسيقى الرومانية أيضا.

الموضحة الأخرى، كما كانت تبين للمنشد، إلى حد ما، الحدود العامة للميلودية[11] في ارتفاعها وهبوطها ووقوفها.

ولا بد أن أحد النساخ قد قام بعد ذلك برسم خط توضيح وضعت من فوقه تلك الرموز، ثم لا بد وأنه تصور رمزا يعبر عن صوت معين ودرجة ذلك الصوت. وفي هذا الأسلوب ما يعد المنفذ الأول إلى إنشاء السطر الموسيقي المعروف اليوم في طريقتنا للتدوين.

وفي غضون القرن الحادي عشر رسم خط ثان إلى جانب الخط الأول ثم استعملت بعد ذلك المفاتيح الموسيقية: مفتاح "دو" ومفتاح "فا" ومفتاح "صول" وهكذا استكملت طريقة التدوين أجزاءها شيئاً فشيئاً حتى تشعبت بعد ذلك إلى أبعد الحدود.

أهمية الغناء الجريجوري ونموه

وبينما لا نكاد نعرف شيئا عن الموسيقى غير الدينية الخاصة بهذا العصر فإذا الحظ يواتينا ويصلنا الغناء الجريجوري كامل الإعداد والنمو بفضل ما بذله جماعة رهبان البنديكتين من عناية دائمة، ويعد هذا الغناء منبعا أصيلا لم يغذ فحسب الحماسة الدينية المسيحية بل تعداها في التأثير في الفكر الموسيقي الغربي بأسره. فهو الذي ساعد مبدأ الأمر في المحاولات الأولى

---

(11) الميلودية هي نظام سير النغمات المشتمل عليها اللحن بحيث تنتج عن سيرها قوته الغنائية.– المراجع

لأسلوب البوليفونية[12]، ولا يزال هذا الغناء موضع الإعجاب والاستلهام عند كثير من المؤلفين المعاصرين.

ولم تعد هذه الموسيقى البسيطة تناسب عصر النهضة وإحياء العلوم، ولهذا فقد سايرت أغاني الكنيسة في هذا العصر الذوق الفني السائد وتبعا لذلك كان عليها أن تدخل قواعد فن كتابة الأغاني الإطار المحدود بحدود الفواصل الإيقاعية (المازورة) داخل السطر الموسيقي بعد أن كانت تسترسل في مرونة وبساطة وفي حرية مطلقة. وتألفت منها بعد ذلك قطعا غنائية، طبقا لنماذج الذوق السليم، ذات مصاحبة موسيقية تعزف من آلة الأورغن. ولقد أصبح أداؤها في أسلوب معبر مهددا بالزوال. ولم يعد الاهتمام بفن جريجوري ظاهرا إلا بفضل حركة قامت لمشايعته عند نهاية القرن الماضي.

وقد قام جماعة رهبان البنيديكتين بدير صوليم بدراسة عدة مخطوطات ومضاهاتها بنسخ من بلاد مختلفة ومن عصور مختلفة للنص الواحد بقصد الوصول إلى الصيغ الأصلية لهذه الأغاني في نصها الكامل. ولقد قام البابا بيوس العاشر بتعضيد هذا المجهود بكل ما أوتي من سطوة بغية إثبات هذه الأغاني التقليدية، تلك التي عمل على حفظها الآباء المسيحيون خلال القرون الماضية، كما أمر من جهة أخرى باستعمال

([12]) والبوليفونية هي أسلوب موسيقى ينسج من عدة ألحان أو أجزاء لألحان تنطلق خطوطها الميلودية في آن واحد وهي في ذلك تشبه خيوط الحبل التي يجدل منها وسوف يجيء الكلام عنها تفصيلا فيما بعد.– المراجع

الكتب التي قام بنشرها رهبان صوليم واعتبارها نشرة رسمية يطلق عليها "نشرة الفاتيكان" وأصبحت إجبارية في طقوس كل الكنائس.

ويمتاز الغناء الجريجوري بنوع من التساوي في القيمة الزمانية لنغماته، وكذلك في درجات الفروق البسيطة وأشكاله. كما أنه يستبعد من أسلوبه كل ما هو "بارز في التعبير" **Espressivo** بالمعنى الذي تدل عليه هذه العبارة في موسيقى اليوم. وعلى ذلك فإنك تعجب كيف تعني إذا لهذا الأسلوب رغم ضآلة الوسائل المادية التي قام عليها أن يصل إلى مثل هذه القوة في التأثير ومثل هذا التنوع في الصورة وكيف استطاع أيضا الوصول إلى ذلك الهدوء العظيم وهذا التركيز الشعوري وتلك العذوبة التي لا يمكن وصفها بكلمات.

والطريقة المتبعة هنا في هذا الأسلوب هو أن الموسيقى تتبع وزن الكلمات على نقيض أسلوب الغناء الاستعراضي **Bel canto** الذي لا تستخدم فيه الكلمات إلا كوسيلة فقط لتدعيم الصوت في تمرينات تظهر الطلاقة الفنية في الأداء، وهي بذلك تتخذ صور الكلمات ولا يكون وجودها إلا من قبيل تقوية معناها[13]. والفن الجريجوري يتوافر على توضيح أفكار بسيطة وقوية كما تمثل في مجموعتها العقيدة التي تدعو إليها بمعنى أنها تكون معبرة لأقوى المعاني الروحية.

([13]) لا يغيب عن أذهاننا، أن معنى الكلمات في الغناء الديني كان يعتبر في المكان الأول. إذ أنها تحمل أساسا معاني من صميم الطقوس الدينية وإن كانت هذه الكلمات تنشد من مجموعة أو تغنى من أفراد فإن ذلك كان يعد أمرا ثانويا الغرض منه تقوية معناها وزيادة أثرها في المستمعين من جمهور المصلين. المراجع

واللحن الديني الموجود بمقدمة مجموعة هذه الأغاني والذي قال عنه موتزرات بأنه على أتم الاستعداد لأن يتنازل عن كل مؤلفاته في مقابل استطاعته كتابة نظير له. هو مثل من الأمثلة الرائعة لهذا الفن في مرونته الخارقة وبساطته العجيبة وإن إمكانيات الموسيقى المصرية بكل ما لها من معدات الأوركسترا الكبير وأساليبها المتشعبة لا تشتمل على تلك القوة المركزة التي تنبعث من الأغاني الجريجورية القصيرة. لهذا يلزمنا أن نتجنب الاعتقاد في أن الفن يسير دائما في طريق التقدم ولا يجب أن نتحدث عن إحراز التقدم في الفن عندما لا نجد أمامنا إلا مجرد التغيير في المثل العليا بل وجمال الموسيقى لا يجب أن نخلط بينه وبين تطور عناصرها الفنية. وهذه الملاحظة التي نوردها هنا تصدق على كل ما يرد ذكره بأي صحيفة من صحائف هذا الكتاب[14].

الموسيقى الارستقراطية والموسيقى الشعبية في القرون الوسطى

وفي أواخر القرن الثاني عشر ومستهل القرن الثالث عشر كانت باريس تمر بعصرها الذهبي من التاريخ. فقد كانت أكثر المراكز الثقافية ازدهارا في العالم المسيحي بأسره. ولأول مرة منذ العصور القديمة رأينا مثالين ينقلون صور الإنسان وينحتونها من الحجر وقد خلقوا في ذلك أسلوبا عظيما ومتزنا. وكان الفنان يتأثر برجال الدين فيعبر بفنه عن الحقائق الخلقية التي

([14]) في هذا دون شك نوع من الإسراف الذي يجانب الحقيقة، إذ الواقع أن أسلوب الموسيقى قد أحرز تقدما عظيما حتى في المحيط الديني ومن جهة التركيز الشعوري مع باخ، وبتهوفن وبرامز وفرانك وغيرهم– المراجع

تخضع للعقل. وبذلك نشأ نوع من التبادل الثقافي المتصل بين البلاد المتجاورة كان من نتائجه أن أصبحت باريس مركز للشعر والعلوم والفنون تنوسيت فيه حدود الوطنية، كما كان من نتائج هذا التبادل أيضا بين مختلف الحكومات أن تعاون الجميع على خلق نوع من التفكير العالمي الذي ساد جميع البلاد المسيحية.

ويتساءل الناس: هل تأثر كل من الأسقف ليونان وخلفه بيروتان الأكبر، أسقفا كنيسة نوتردام بباريس وكلاهما من أعلام تاريخ الموسيقى، بالثقافة الإنجليزية. فقد كان الإنجليز من جهة يفدون على الجامعة التي أنشأها روبير دي سوربون[15] في جماعات كبيرة بينما كان السادة النورمانديون من جهة أخرى يوزعون حياتهم بين ضفتي المانش حتى كان من الصعب عندئذ تميز موطنهم الأصلي، وكانت الموسيقى بإنجلترا في ذلك الوقت تمر بفترة ازدهار سوف ينضب معينها بعد القرن السابع عشر[16].

وحوالي عام 1200 كان الغناء الجريجوري قد استكمل صورته النهائية. كما لم تكن الموسيقى غير الدينية أقل انتشارا من الموسيقى الدينية. إذ كما نعلم عن حياة المجتمع في هذا العهد. كانت هناك حفلات الطوائف المهنية والألعاب والمسرح والرقص ودون شك كان للموسيقى مكانها المهم في التقاليد الشعبية، ولكن بينما كانت الموسيقى الدينية يحتفظ بتدوينها الرهبان كان الغناء غير الديني يدخله التحريف عن طريق تناقله

---

(15) جامعة السوربون الشهيرة بباريس.

(16) ولكنها استعادت مكانتها في العصر الحديث مع بريتين وإلجار وباكس وفرن وليامز وجون إيرلند وغيرهم من المؤلفين المعاصرين.– المراجع

الشفوي وخصوصا عن طريق عادة المغنين وولعهم بارتجال الإضافات التي يدخلونها على ما يغنون مثل أنواع الزخرفة الميلودية التي كانوا يحملون بها ختام الأغاني. وكانت الرموز المتبعة في التدوين عندئذ لا تبين إلا حدود درجة ارتفاع الصوت وأما الإيقاع فلم يكن يتضح فيها. لهذا يصعب علينا أن نكون فكرة ولو إجمالية عن الأسلوب الذي كتبت به موسيقى هذا العصر. ويكفي للبرهان على هذا أن نقارن بين ما يقوم به مختلف العازفين لهذه الموسيقى الآن – حتى من كبار الفنانين الذين يعتد بهم كثيرا – لنتبين مختلف وجهات النظر المتضاربة في العزف.

وهذه الأغاني الشعبية (الفولكلورية) ترجع دائما في نشأتها إلى ابتكار الطبقة الأرستقراطية – من الشعراء والموسيقيين على حد سواء – وكأن عامة الشعب يأخذونها عنهم وينسبونها إلى أنفسهم بعد أن يقوموا بتبسيطها وتغييرها وتحريرها لتناسب ذوقهم. فكانوا في غالب الأحيان يضفون عليها جاذبية خاصة وصفة تلقائية عجيبة، ولكن لم يكن من السهل علينا تمييز ما حل عليها من تغيير إذ أن الأغاني التي وصلتنا منها لا تحمل أية إشارات مميزة ولا تاريخ صدورها ولا اسم مؤلفها. فكيف إذن نستطيع معرفة أصول هذه الأغاني التي كانت في صورة نجوى الحب (Sérénade) لتمجيد شهر مايو[17] وأغاني العرس وأغاني الزيجات

(17) وخصوصا وأن شهر مايو هو أوج الربيع الأوروبي ويوجد في محيط الأغاني الفرنسية عدة أغان من هذا العصر قاربوا على العشرين.

الفاشلة[18] والأغاني الريفية وأغاني الفجر وأغاني النوتية والأغاني العسكرية وأغاني شرب الخمر وأغاني الرقص وأغاني أصحاب الحرف المختلفة.

وأما أدب الشعر والموسيقى ذو الطابع غير الديني أغنى آداب القرون الوسطى هو ما كان يتوافر على نشره الشعراء الطوافون. فكان البعض منهم يطوفون البلاد قادمين من جنوب فرنسا وينشدون في لهجة (أوك) وهم جماعة (التروبادور) بينما كان الآخرون وهم جماعة (النروفير) يغنون بلهجة (أوييل).

وقد كان معظم كبار السادة المثقفين من أمراء الإقطاع الذين لم يكونوا يعزفون مؤلفاتهم بأنفسهم يتركون عزفها إلى هؤلاء الشعراء الطوافين الذين كان من عادتهم إنشاد الشعر مع مصاحبة أوزانه بالعزف على (الفييل) وهي النموذج القديم للفيولينة. وكان ما ينشدونه بمثابة رسائل جدية من النبل تفيض بعواطف الفروسية والشهامة في عصر كان فيه الحب المهذب خاضعا لقواعد تكاد تكون لها قوة التقاليد حين انتشرت روح الفروسية فخففت من خشونة الطباع العسكرية.

ومن أشهر جماعة التروبادور وليم التاسع ملك بواتر وبرتراند دي بورن وبرنار دي فانتادور، ومن أشهر جماعة البروفير آدم دي لاهال والملكين تيبو دي نافار وريتشارد قلب الأسد.

([18]) هناك أغنية شعبية فرنسية يرجح أن تكون من هذا العصر ومطلعها: "لقد زوجني أبي زيجة فاشلة زوجني من عجوز قبيح يجيئني آخر الليل والخمر تفوح منه فيبقى على الطعام ويتناول "المغرفة" ليهوى بها على رأسي..." وهي من طابع خفيف وفكاهي – المراجع

وكان الشعراء الطوافون والموسيقيون والمعبرون بملامح الوجه والمغنون الطوافون والشعراء الجائلون المغنون بشعرهم، كانوا جميعا مقربين من بلاط الملك حيث كانت تربية الذوق الفني لمختلف الفنون.

وفي هذا العصر أيضا كان المسرح قد أخذ مكانا مهما من حياة المجتمع وأصبحت المسرحيات الدينية ومسرحيات توضيح المعجزات تتخلل تمثيلها فواصل موسيقية.

ولقد وصلنا من تراث القرن الثالث عشر مسرحيات فكاهية ريفية مثل مسرحية "روبان وماريون" **Le Jeu de Robin et Marion** "ومسرحية الرقص تحت الدوحة" **La Jeu de la Feuillée** من تأليف آدام دي لاهال وتعتبر أولى مسرحيات الأوبريت الفرنسية فهي تروي قصة خيالية حيث يجد بها المستمعون أغان من ألحان معروفة في وقتهم. وبعد مرور قرن تقريبا على الشعراء الجوابين ظهر بألمانيا نظير لهذا الفن من جماعة من الشعراء الجوابين الذين أطلقوا عليهم اسم "المغنين الجوابين" أو جماعة "الميني سنجر" **Minnesinger** بدأوا أولا بمحاكاة جماعة التروبادور الفرنسيين ثم أقاموا بعد ذلك أسلوبهم المستقل بذاته فكانوا هم شعراء يتغنون بشعرهم بأنفسهم إذ أن شعراء الألمان لم يكونوا ليكلوا إنشاد شعرهم لأحد من المغنين الطوافين. وأشهر شعراء "الميني سنجر" هو فالترفون دير فوجلي فايدي **Walther von der Vogelweide** وقام من بعدهم البورجوازيون بالمدن الألمانية بتأليف جماعات "لفحول الشعراء" **Meistersingers** فكانوا في الوقت نفسه علماء موسيقيين وملحنين

للأغاني وكانت نتيجة لما ابتكروه من أسلوب غنائي أن تأثرت بهم موسيقى أناشيد المجموعة من الكنيسة البروتستانتية.

نشأة البوليفونية

ولقد ظلت "المونودية" **Monodie** هي الأسلوب السائد في الموسيقى حتى نهاية القرون الوسطى. والمونودية هي إرسال اللحن في الغناء من صوت واحد أو من مجموعة أصوات من نفس المقام تماما **unison** مجردا عن كل مصاحبة هارمونية[19]. وأما البوليفونية **Polyphonie** فهي نقيضها، وهي فن إرسال ألحان متنوعة متعددة في آن واحد. ولقد قال عنها أرسطو "بأن إرسال صوتين مختلفين سوف يطغى الواحد منهما على الآخر ويدخلان في صراع".

ومع ذلك فإنه منذ عصر ملوك فرنسا من سلالة شارلمان ظهرت محاولة تركيب لحن إضافي (لحن مضاد) **Contre- Chant** كان يرتجل إلى جانب اللحن الأساسي البسيط **Plain- Chant** ويقوم بإنشاده صوت آخر أو تعزفه آلة من الآلات. وتحت عنوان ما سموه "بهارمونية الأورغن" بدأت إذن المحاولات البوليفونية الأولى. وهي تبدو لنا اليوم في بساطتها غاية في السذاجة. وتنحصر هارمونية الأورغن في أن صوتين يبدآن الغناء سويا من مقام واحد متحد **Unisson** ثم يذهب أحدهما في الارتفاع عن هذا المقام إلى أن يصل إلى الدرجة الرابعة بينما يستمر الآخر في الغناء

([19]) وتسمى أيضا بالمونوفونية **Menophonie**- المراجع

الأولي الأصلي وبعد ذلك يعود الصوت المرتفع إلى الهبوط ثم في اتحاد مع الصوت الآخر من نفس المقام الذي بدآا عنده سويا.

وقد كانت توجد منذ القدم آلات موسيقية بدائية مما يسمح في عزفها بأحداث هارمونية مماثلة مثل آلة الأورغن الصغير ذي المنفاخ على غرار منفاخ مزمار موسيقي القربة من النوع المألوف عند بعض شعوب الكيلت– Celtes.

وعندما قام جي داريدزو– Guy d' Arezzo (المولود بالقرب من باريس حوالي عام 1955م والمتوفى في أفيللانو حوالي سنة 1050م) بنشر قواعد هارمونية "الأورغن" لم يكن يسلم بأي تراكيب هارمونية إلا ما كان منها يتألف من القرار وجوابه أو من القرار ومقام الدرجة الخامسة أو مقام الدرجة الرابعة له. وبعد ذلك بوقت أدخلت فيها الدرجة الثالثة، ولا بد أن فخامة الموضوعات الدينية حفزت المؤلفين الموسيقيين إلى ابتكار تدابير أخرى تضفي على الموسيقى ثراءً أعظم من الناحية الصوتية.

ويرجع الفضل في العثور على أول مخطوط عرف عن قواعد الأورغن إلى سان مارسيال دي ليموج– St. Martial de Limoges– الذي اشتهر إلى جانب ذلك بفخامة طقوسه الدينية.

وأما أصول الكونترابنط– Contrepoint – وهو فن كتابة الموسيقى بحيث توضح الميلوديات الجميلة القائمة بذاتها من فوق بعضها في سيرها في آن واحد – فقد نشأ في أديرة فرنسا وكنائسها. فقد وضع

بيروتان أولى المؤلفات البوليفونية المهمة وذهب في كتابتها إلى معالجة البوليفونية من أربعة أصوات مختلفة.

كتاب "الفن الجديد" Ars Nova

وحول عام 1330 قام فيليب دي فيتري **Philippe de Vitry** أسقف "مو" ومستشار الملك، بإصدار أحد كتبه عن الموسيقى وصدره بعنوان جريء ضخم وهو "الفن الجديد" وقد كان الكتاب في الواقع يتناول مبادئ في الهارمونية كانت تعد في ذلك الوقت على جانب كبير من الجرأة. وقد اتخذ بعد ذلك عنوان هذا الكتاب تسمية لعهد موسيقي اتبعت خلاله القواعد التي تناولها بالبحث. فلم يعد يتردد المؤلفون في استعمال عدة ميلوديات مختلفة من فوق بعضها مع احتفاظ كل منها بكيانه الذاتي المستقل. والتي كانت تنشد من نصوص مختلفة في آن واحد سواء من اللغة اللاتينية أو من اللغة الدارجة.

وكان أهم المؤلفين الذين اتبعوا نظام الفن الجديد جيوم دي ماشو **Guiilanme de Machault** وكان ذا شخصية بارزة قوية وشاعراً عظيماً وموسيقياً عبقرياً. ومن ترجمة حياته نعلم أيضا بأنه كانت له صفات مهمة في الأعمال إلى جانب صفاته الفكرية العظيمة. وهو مولود بإشامبانيا حوالي عام 1290 وكان أولا سكرتيرا للملك جان دي لوكسنبرج، ملك بوهيميا الذي كان كثير المغامرات والأسفار وقد قام معه بالطواف في أوربا

بأسرها، ثم التحق بعد ذلك ببلاط ملوك فرنسا حيث كان يعامل معاملة كريمة.

وقد وصلنا من مؤلفات ماشو الموسيقية أغان من قصائد فرنسية قديمة وأغان قصصية مصاغة في أسلوب رائع من الكتابة الموسيقية الدقيقة. كما تجده يرقى إلى حدود العظمة الفنية الخارقة عن طريق هارمونياته الخشنة وإيقاعه الخشن في أغانيه الدينية القصيرة (الموتيه)– Motots وفي موسيقى القداس الذي وضعه ويرجح أن يكون بمناسبة طقوس تتويج الملك شارل الخامس.

إيطاليا

وفي غضون هذا العهد كانت إيطاليا تنمو في صورة جديدة في هيئة دويلاتها الصغيرة وأمرائها وقضاتها، خصوصا الولايات الشمالية، حيث كانوا يتنافسون جميعا فيما بينهم في طلب المعرفة. فكانت سيينا وفلورنسا على الخصوص تعيشان في جو من الابتكار الفني، فحلت بهما مستحدثات جديدة في الموسيقى الدينية مكان الطقوس البيزنطية المملة التي كانت تجري على وتيرة واحدة والتي جاءتهما عبر جبال الألب تحت عنوان "الفن القوطي".

وإلى جانب ذلك أثر القديس فرنسوا داسيتزا **St. Francois d' Assiza**[20] في الفنون خلال هذا العصر فانتقلت إليها فضائله الجميلة وأفكاره العميقة. كما كان أيضا عهد دانتي وبوكاشيو وبترارك وقد ائتلف من حولهم مجتمع مهذب أولع بالموسيقى واستسلم لجمالها. ولقد امتاز الإيطاليون في ذلك العهد أيضا باختيارهم المقام المعبر الخلاب لأغانيهم وكانوا يقومون بذلك بطريقة تلقائية تذكرنا بلوحات العذراء التي قام برسمها مارتيني.

وكان معظم الموسيقيين في هذا العهد من أهل فلورنسا ومن الذين شغفوا على الخصوص بأصول "الفن الحديث" أمثال "جان الفلورنسي" وعلى الأخص "فرانشكو لانديتو" والذي استطاع هو أيضا أن يبلغ حدود المجد الموسيقي. وقد امتازوا جميعا ببناء نماذجهم الموسيقية بناءً متناسقا بلغوا به حدود الطرافة فابتكروا منها أنواعا جديدة مثل موسيقى الصيد (الكاشيا) **caccia** والأغاني القصصية **balata** وابتدعوا بنوع خاص أغاني المادريجال[21] **madrigales** التي مهدت في أواخر القرن الرابع عشر بأسلوبها الكونترابنطي المزدهر لظهور الأوبرات الأولى.

([20]) قديس إيطالي من مدينة اسيتزا **Assiza** بمقاطعة بيروجيا وقد أقام بها أنظمة القانون وشرع للكنيسة مراسمها واشتهر بحبه للنظام والعلوم والفلسفة.– المراجع

([21]) والمادريجال هنا، في صورتها الأولى عند نشأتها بإيطاليا، عبارة عن أغنية دينية كتبت في أسلوب الكونترابنط من صوتين أو ثلاثة أصوات ولا تصاحبها موسيقى من الآلات وكانت تسمى مادريالي **Madriale** أو ماندريالي **Mandriale** وهي على نقيض المادريجال الإنجليزية التي كانت غير دينية. المراجع

إشراق الموسيقى الفرنسية الفلمنكية

إلى هذا العهد كان كبار المبتكرين من الموسيقيين الذين تحدثنا عنهم جميعا من الفرنسيين، وقد قاموا بوضع الأسس التي بني من فوقها صرح الموسيقى وأنشأوا بذلك أوضاعها التي تسير عليها في العصور التالية.

وأما في القرن الخامس عشر فقد اشترك الفلمنكيون[22] مع سكان شمال فرنسا في القيام بالدور الأساسي الذي ساد الأسلوب الموسيقي. وكانت دوقية بورجونيا في ذاك الوقت يمتد سلطانها على بلاد تختلف الواحدة منها عن الأخرى، ولكنهم جميعا كانوا يحاولون إقامة الصلة فيما بينهم عن طريق وحدة ثقافية تمخضت عن اشتراكهم في مصدر واحد للابتكار الموسيقي.

كما أن المدن الفلمنكية كان يعمها الترف والرخاء مما استلزم بالضرورة أن تسودها ثقافة فخمة تتناسب وهذا الترف، ومن جهة أخرى قام بلاط الأمراء بتشييد الكنائس الخاصة واختاروا لها مغنين من نخبة الموسيقيين وكذلك جماعة منشدي الكورال البارزين، فكان هذا المجتمع بوجه عام كبير الشبه بما نسميه اليوم بأهل المجتمع المثقف؛ وكان هؤلاء المنشدين يختارون من كل مكان، من بلاط إيطاليا ومن كنيسة البابا الذي كان يعنى من جهته بصفة خاصة في أن يكون موضع إطراء الناس وإعجابهم وهو على كل حال ما ينبغي أن يكون.

([22]) أهل مقاطعة الفلاندر **Flandre** ببلجيكا. المراجع

ومن جهة أخرى كان أحد الموسيقيين الإنجليز، وهو جون دان ستيبول John Dunstable المتوفى عام 1453 قد قام بكتابة مؤلفات عظيمة اشتهرت بإيقاعها القوي المتغير وصياغتها وفق النماذج الإيطالية بعد أن أضفى عليها أسلوبه الذاتي الجديد الذي يتضح من ميلودياتها البديعة ومن المرونة التي عالج بها أساليب الكونترابنط في كتابتها.

وقد كان أثر موسيقاه في السادة الفلمنكيين عميقا. كما كان أيضا عصر كل من شارل السابع بفرنسا وهنري الخامس بإنجلترا عصرا مجيدا موسيقيا غاية في الازدهار.

وإلى جانب ذلك أيضا يعد جيوم دي فاي Guilaume Dufay أقدم أساتذة المدرسة الفرنسية الفلمنكية. وهو مولود بمدينة كامبريه في عام 1400 وقد تأثر إلى حد كبير بمن سبقوه. ونشأ أولا كأحد صبيان المنشدين بكنيسة كاميريه ثم استدعى بعد ذلك للإنشاد في كنيسة البابا واستطاع هناك أن يطوف بأنحاء إيطاليا.

ومؤلفاته تحمل بين طياتها تأويلات دقيقة متعددة كانت وقتئذ تعد من الطفرات الجريئة ومن هذا اكتسبت ميزتها الخاصة. ولقد تحدث عنه أحد المتحمسين له من أبناء عصره فقال "إن الموسيقى الحقة التي تستحق الاستماع إليها لم تبدأ إلا من عنده".

وفي الحق استكمل القرن الخامس عشر بفضل المدرسة الفرنسية الفلمنكية بناء النماذج الموسيقية التي سبق أن ابتكرها أصحاب مدرسة

كنيسة نوتردام بباريس. ولكم يعاب عليهم مع ذلك أنهم كتبوا الموسيقى في أسلوب غاية في الاصطناع حتى يخيل أنهم قد انغمسوا في تمرينات لمجرد إظهار الطلاقة الفنية في أسلوب الكونترابنط بدلا من اهتمامهم بالتعبير الموسيقي والحساسية الشخصية.

ويظهر أنهم حقيقة قد أخذوا بنشوة مبتكراتهم الفنية في أسلوب الكتابة الموسيقية حتى أنهم شحنوا عن قصد مساراتهم الميلودية بشتى الأساليب. فقد كتب أوكيجيم **Ockeghem** أغنيته المسماة "ربي العظيم" **Deo Gratiae** في أسلوب الكونترابنط لستة وثلاثين صوتا مختلفا[23] ولكن رغبتهم في إظهار طلاقتهم الفنية في الكتابة لم تمنع مع ذلك اشتمال موسيقاهم على الصفات المستلهمة.

وإذن فقد عرف الفن عصر ازدهاره بالأراضي المنخفضة، وأعقبت مبتكرات فان إيك **Van Eyck** الفذة في الرسم نظائرها في الموسيقى على أيدي المؤلفين الفلمنكيين. والواقع أنه كانت توجد رغبة واحدة تنحصر في إيجاد مثل أعلى واحد وهدف واحد وكان هذا في نوع يسوده الهدوء في الطابع وفي العقيدة من خلال جميع المؤلفات الموسيقية. وهو طابع الورع والتصوف بالإضافة إلى حب الطبيعة الخلابة كما كان يتضح أيضا من أساليب الرسم وقتئذ.

([23]) لا أخال أحدا يستطيع استساغة الاستماع الموسيقى في أسلوب الكنترابنط لأكثر من أربعة أصوات وحتى هذه الحالة قلما تجد أكثر من ثلاثة تغنى في آن واحد. المراجع

الموسيقى الفرنسية الفلمنكية في أوجها

وفي أواخر القرن الخامس عشر ظهرت جماعة من كبار المؤلفين ممن جرت العادة على جمعهم تحت اسم "المدرسة الفرنسية الفلمنكية الثانية" وكانوا على اتصال بكبار الشخصيات في معظم البلاد الأوروبية من ذوي الشهرة والجاه، وبذلك استطاعوا أن ينشروا فنهم المزدهر في جميع أنحاء أوروبا الغربية. وكان من بينهم جان دي أوكيجيم، وهو دون شك من تلاميذ دي فاي، وقد نشأ قبل ذلك ضمن صبيان جماعة المنشدين بكنيسة أنفرس؛ فنراه في عام 1452 ببلاط شارل السابع ثم أمينا لصندوق دير سان مارتان بمدينة تور ثم رئيسا لكنيسة الملك الخاصة وظل محتفظا بهذا المنصب طوال حكم لويس الحادي عشر وشارل الثامن ثم رحل بعد ذلك إلى إيطاليا وإسبانيا.

ونجد أيضا بين هذه الجماعة "أوبريخت" الذي كان رئيسا للكنيسة الملحقة بكاتدرائية أوبريخت ثم ببلاط "هرقل ديستا" بغيرارة[24] ثم توجه أيضا إلى كامبريه وبريج **Bruges** ومدن أخرى كثيرة من مدن مقاطعة الفلاندر ومدن إيطاليا.

ومن هذه الجماعة كذلك كان هناك "جوسكان دي بريه **Josquin de prés**" وكانت حياته حافلة بكثرة الأسفار والتنقل. فقد كان أول الأمر من منشدي كنيسة البابا ثم رئيسا لجماعة المنشدين بكاتدرائية

([24]) أحد أمراء عائلة إيستا **Esta** التي حكمت مدينة فيراره الواقعة على نهر البو بإيطاليا. وكانت مزدهرة بالعلوم والفنون في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

كامبريه، ومن ثم أصبحت حياته موزعة بين باريس، حيث كان أهم الموسيقيين في زمانه حتى أطلق عليه في حياته "أمير الموسيقيين" وقد طبقت شهرته وشهرة المدرسة الفرنسية الفلمنكية جميع الآفاق. ولقد كان يرد عليه التلاميذ من كل صوب ليتلقوا تعاليمه ومن بين هؤلاء التلاميذ العديدين والمؤلفين المعاصرين له نجد "أنطوان فيفان **Antoine Févin**" و"جاسكوني" و"جان موتون" **Jean Mouton** والذي كان منشدا في بلاط لويس الثاني عشر وبلاط فرنسوا الأول. ثم "كليمان غير الباب"[25] وهنري إيزاك وكان في خدمة كل من الأرشيدوق "زيجموند بانزبروك" والإمبراطور ماكسميليان الأول ثم هناك أيضا "لوران" العظيم بفلورنسا.

ولقد قام دي فاي في كتابة الأغاني الدينية بأسلوب الكونترابنط باستخلاص الجزء المسمى بالميلودية الأساسية الثابتة **Cantus Firmus** والذي تدور عليه كل الأصوات الأخرى في الأغنية وأبرزه في المكان الأول. وإلى جانب ذلك فقد كانت الأغاني الدينية ترتكز في غالب الأحيان على ميلودية من الغناء الجريجوري أو على ميلودية غير دينية، وكان من نتائج ذلك أن وجد النص غير الديني حتى من اللغة الدارجة التي يتحدث بها سكان مقاطعة ليج في نفس الوقت مع النصوص الدينية، وكانت الكلمات التي تنشد تبدو عندئذ غير مفهومة، ولهذا فإن ما قام به مجتمع ترنتي **Coneile de Ternte** من إجراءات صارمة لاحترام النصوص الدينية كان له ما يبرره.

([25]) وحقيقة اسمه (جاك كليمان **Jacques Clement**) (**1500– 1558**) رئيس المنشدين بكتدرائية أنفرس وقد كان معاصروه يسمونه كليمان "غير البابا" للتمييز بينه وبين البابا كليمان السابع– المراجع

وقد كانت الكنيسة قبل ذلك، استنادا إلى أسباب مماثلة، قد حرمت استعمال الآلات الموسيقية في الطقوس الدينية. وكان من نتائج ذلك أن ازدهرت البوليفونية الغنائية في الموسيقى الدينية. وبفضل كل هؤلاء الموسيقيين ممن ذكرناهم تجد أن كل صوت من أصوات البوليفونية يغني ميلودية قائمة بذاتها لها قيمتها الشخصية المستقلة، ولكنها مع ذلك لا تتعارض مع الأصوات الأخرى المشتركة معها في الأغنية. وهكذا تكرر الأصوات المختلفة الواحد تلو الآخر نفس الكلام كما تستخدم في ذلك نفس الفكرة الموسيقية للحن.

ولقد اختفى من هذه البوليفونية ذلك التصادم بين الأصوات المتنافرة والتي قد تشتمل عليها بعض المركبات الهارمونية الأساسية والتي كان لها "أثر عجيب" في موسيقى ماشو وحلت محلها مسارات بوليفونية في هارمونية متطابقة ذات أسلوب سلس، وبذلك بلغ الأسلوب الفني للكتابة درجة عالية من الكمال يندر أن يوجد نظير لها.

كما أن جوسكان دي بريه قد استطاع أن يجمع بين تشكيلات إيقاعية متنوعة في أسلوب بلغ به حدود البراعة الفنية الفائقة لم يوجد نظير له حتى جاء سترافنسكي في العصر الحديث.

ولقد قال جاك شايي **Jacques Chailly** "بأن جوسكان وهو موسيقي من أهل القرون الوسطى قد حقق الانتقال الصحيح من موسيقى القرون الوسطى إلى عصر النهضة وأيضا من الموسيقى القديمة إلى الموسيقى الحديثة، فهو يعتبر بذلك موسيقيا من العهدين على السواء".

ولقد تدرج بنا تلاميذه حتى وصلنا عن طريقهم إلى عصر "يوهان سباستيان باخ"[26].

ولكن مما يؤسف له أن تراث هؤلاء الموسيقيين من عهد القرون الوسطى لم يعد معروفا إلا لدى البعض من علماء الموسيقى. وسوف يجيء اليوم دون شك حينما يهتم جمهور المثقفين من المستمعين بجماعة "الموسيقيين الأولين" مثلما يهتمون بجماعة "الرسامين الأولين"[27].

([26]) جاك شايي أستاذ بكونسيرفاتوار باريس وهذه العبارة مأخوذة من كتابه عن "التحليل الموسيقي".

([27]) لقد جاء بالفعل هذا اليوم في أوروبا وأمريكا وبدأت تنهر مؤلفات هؤلاء الموسيقيين عن طريق الموسيقى المسجلة بعد أن تقدم شأنها عقب الحرب العالمية الثانية بظهور طريقة التسجيل الطويل الأجل والشرائط المسجلة – المراجع

الفصل الثالث

عصر النهضة

مدارس روما والبندقية:

كان من آثار حركة إحياء الثقافة القديمة أن حولت جميع الأنظار نحو إيطاليا وعندئذ بدأت من الجنوب كل التيارات الفكرية التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا.

وإذا كان وقتئذ جماعة المؤلفين الفلمنكيين، بما كان لهم من جهود فعالة، لا يزالون قريبي العهد من هذا العصر حتى يؤثروا في المؤلفين الجدد فإنهم على العكس لم تبق لهم بعد ذلك الزعامة التي احتفظوا بها طوال القرن السابق. ومن قبل كل مركزهم الوقور قد أضفى على الموسيقى طابعا من نوع عالمي عام جعلها مستساغة من جميع المسيحيين من بحر الشمال إلى حوض البحر الأبيض المتوسط.

وأما في القرن السادس عشر فقد تأثر كل شعب بطريقته الخاصة من المثل العليا الجديدة التي كانت تعكس صورة من ثقافة الإغريق وروما القديمة. ولقد شغف الناس بنوع خاص في عهد النهضة بالموسيقى الغنائية وكان لهم منها تراث لا حصر له، كما دلت تلك السهولة والمهارة التي صيغت بها كتابتها على ما كان عليه الناس وقتئذ من وعي موسيقي

خصوصا في البوليفونية النائية بما يعجز عن الوصول إليه مؤلفو الموسيقى في وقتنا الحالي.

وفي عهد النهضة أيضا أعرض المؤلفون عن الأساليب المعقدة التي كانت تقرب فيها الأغاني من مجرد تمرينات لإظهار الطلاقة الفنية وحسب والتي اختص بها من سبقوهم. وكانت جميع الأغاني حتى الأغاني الشعبية منها تحاك في أسلوب معقد من أربعة أو خمسة أصوات من فوق بعضها تنشد في آن واحد وفق قواعد الكنترابنط المعقدة. فأصبحت الأغنية الآن تصاغ من ميلودية بسيطة تدعمها في كثير أو في قليل مصاحبة هارمونية لها. وفي جملتها كانت أغاني عهد النهضة تصاغ من عدة ميلوديات في ظاهرها مستقلة الواحدة عن الأخرى ولكنها مع ذلك كانت في مجموعتها تتبع قواعد الكونترابنط وفي شيء من الصرامة. ومن هذا يتضح لنا كيف كانت طريقة التعبير فيها تستلزم حساسية موسيقية دقيقة.

ويعتبر عصر النهضة أيضا عصر غناء الكنيسة دون مصاحبة الآلات **a eappella** ومن بين مجموعة المؤلفين الذين برزوا في كتابة هذا النوع من الغناء جيوفاني بيير لويجي داباليسترينا وقد ولد بمدينة باليستريتنا، ومنها اشتق اسمه، حوالي **1526**[28] وكان رئيسا لعدة جماعات من المنشدين بروما ولقد استدعاه البابا يوليوس الثالث لرياسة جماعة الإنشاد بكنيسة جوليا.

([28]) ويحتمل أن يكون قد ولد عام **1525** (قاموس أكسفورد) وقد توفى بمدينة روما عام **1654**- المراجع

واستطاع باليسترينا أن يحقق فنا عظيما يتناسب والطقوس الدينية الكاثوليكية عن طريق فهمه الصحيح لإمكانيات الصوت البشري في الغناء. وكان يأخذ ألحانه في معظم الأحيان عن أغاني جماعة البورجونيين الذين جاءوا إلى البندقية، كما استعار في صياغة كتابته الكثير ممن سبقوه. ولكنه إلى جانب ذلك أمكنة أن يضفي على موسيقاه من نقاء الشعور وقوة الإشراق والقدسية ما جعله من أكبر مؤلفي الموسيقى الدينية بأسرها، وأعظمهم موهبة.

وكان من نتائج ذلك أن شمل بلاط البابا برعايته الخاصة جميع المؤلفين الذين كتبوا موسيقى غنائية دون مصاحبة الآلات ممن تجمعوا حول باليسترينا أمثال نانينو والليجري **Allegrt** وانجنيري **Ingegneri**.

وأما في البندقية فقد ازدهرت هناك أول الأمر موسيقى الفلمنكيين من أصحاب مدرسة بورجونيا بزعامة أدريان فيللير **Adrien willaert** رئيس منشدي كنيسة سان مارك ابتداء من عام **1527**. وحوالي منتصف القرن السادس عشر نشأ هناك أسلوب موسيقي خاص بالبندقية مليء بالزخارف والألوان المقامية المتعددة.

وكانت جمهورية البندقية ملتقى لجميع التيارات الفكرية فكانت تضم الطابع الفكري لأهل الشمال وطابع سكان البحر الأبيض المتوسط؛ فكان يقصدها المفكرون من كل صوب فلم يكونوا يفدون عليها من الفلاندر وحسب، بل أيضا من ألمانيا وحتى من بلاد سكاندينافينا. ولقد نشأ بها موسيقيون ألمان أمثال هاسلر **Hasslér** وشولتس. ولقد كان هيكل كنيسة

سان ماك وما تضمه من آلات الأورغن الشهيرة التي برز في العزف عليها كل من أندريا وجيوفاني جابرييللي ركنا مهما في الموسيقى الدينية زهاء أكبر من نصف قرن. فقد تم هناك ابتكار النموذج الموسيقي المسمى "المبحث" **Ricercare**[29] وهو أصل نموذجه الفوجه حيث يقوم كل صوت على حدة باستعراض اللحن وتفاعله وتلخيصه. وهناك أيضا تم لأول مرة عزف أناشيد "المزامير" **Psaumes** "والموتيه" **Motets** من فرقتين من المنشدين الواحدة تنشدها دون مصاحبة الآلات بأسلوب الكنيسة التقليدي **a cappella** والأخرى تنشده مع تقوية لألحانهما عن طريق مصاحبة مجموعة من الآلات الموسيقية لها.

الموسيقى غير الدينية بإيطاليا:

وفي نهاية القرن الخامس عشر ظهر نموذج من الأغنية الإيطالية الأنيقة القصيرة والمازحة وكانت تسمى "بالفاكهة الصغيرة" **Frottola** كانت تغنى أو تعزف من أصوات متحدة المقام **unison** أو من ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة، كما كان يسند فيها غناء الميلودية الأساسية إلى الصوت العالي (السوبرانو) وأمكن عزف موسيقاها من الآلات[30]. وكانت موسيقاها على

([29]) وهو نموذج من التأليف الموسيقي كان معروفا من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر، وكان يصاغ في أسلوب مشحون بصيغ الكونترابنط على غرار أسلوب الفوجه أو أسلوب الاتباع **canon** ولكنه أصبح بعد ذلك أكثر تبسيطا بحيث كان يطلق على أي نوع من نماذج "المقدمات" **Préludes** أي تحتوي في صلبها على بعض طرق الكونترابنط – المراجع

([30]) تذكر المصادر الموثوق بها بأن هذا النموذج كان ضمن النماذج الغنائية دون مصاحبة الآلات – أنظر قاموس أكسفورد للموسيقى – المراجع

جانب من الخشونة كما امتازت أيضا بإيقاعها البارز القوي. وعند منتصف القرن السادس عشر حلت مكانها نماذج أخرى كانت شهرتها آخذة في الزيادة وهي "الفيلانيلا" Villanella أو "مادريجال نابولي" و"الأغنية الصغيرة" canzonetta و"الباليتو" Baletto وكانت جميعها مقطوعات لنموذج متشابه الأجزاء[31] وإيقاع بارز منتظم وبلغت شهرة واسعة. ولو أنها أيضا كانت تعد من نماذج موسيقى الرقص إلا أنها تعد في الواقع في أصلها من نماذج الماردیجال الإيطالية التي قبلت أسلوب الكتابة البوليفونية.

وتعتبر المادريجال من النماذج الاستقراطية للأغاني المنمقة. وهي تقوم في بنائها على الألحان الشعبية الإيطالية وأساليب البوليفونية التي أقامها الأساتذة الفرنسيون الفلمنكيون بالبندقية. وهكذا كان تاريخ الموسيقى غير الدينية بإيطاليا عند نهاية عصر النهضة مختلطا بتاريخ نماذج المادريجال. إذ مهدت هذه النماذج لموسيقى العصور الحديثة بما اشتملت عليه من قوة التعبير التي بلغت في بعض الأحيان حدود التركيز الدرامي؛ فكانت في أسلوبها أنيقة وفخمة ثم أصبحت شيئا فشيئا مليئة ببرامج الوصف التي أكسبتها سرعة في حركها. كما كانت تقوم في بنائها على إطار من هارمونية جريئة[32].

(31) أي يتكرر فيها اللحن بالذات بالنسبة لكل أبيات الأغنية – المراجع

(32) فقد كانت تشتمل مركباتها الهارمونية على التكرار المباشر في الانتقال في المسافات الخامسة **Quintes consecutives** هو ما أصبح استعماله محرما في الهارمونية في عصر الكلاسيك والرومانتيك ولم يستعمله المؤلفون العصريون إلا في حدود ضيقة وبشروط خاصة – المراجع

ولقد قام كل من "اندريا جابرييللي" وابن أخيه "جيوفاني جابرييللي" بوضع نماذج من أغاني المادريجال كتبت في ستة أصوات ومن ثمانية ومن إثنى عشر صوتا وكانت في الأثر المتولد عنها تشبه السيمفونيات فيما اشتملت عليه من ثراء وقوة ومن تركيز في الشعور.

وفي نهاية القرن السادس عشر ظهر "لوقا مارينزيو" Luca Mrenzio ضمن جماعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقى ذات برنامج وصفي استطاع أن يعبر بأسلوبه عن أدق الإحساسات العميقة كما استعمل المقامات المتباعدة في الهارمونية وكذلك المركبات ذات المقامات المتنافرة مما تولد عنه أثر خاص مهد لظهور مونتيفردي والمسرحيات الغنائية الحديثة، ومن جهة أخرى كانت إيطاليا في عصر النهضة تضم العازفين على الآلات من ذوي المهارة الفائقة Virtuoso فاشتهرت بكبار عازفي الأورغن والكلافسان والفيول والكورنيت والترمبون. وكان يتهافت على طلبهم بلاط ملوك أوروبا. وكان هؤلاء العازفين يمتازون بمقدرتهم الخارقة على ابتكار شتى الزخارف التي كانوا يدخلونها على ما يعزفونه من ألحان. كما استطاعوا أيضا أن يكتشفوا مواضع الثراء في أنواع المادة الصوتية الخاصة بكل هذه الآلات الموسيقية وبذلك استطاع الموسيقيون في شمال إيطاليا القيام بخدمات جليلة لموسيقى الآلات على غرار ما قام به الفلمنكيون بالنسبة لفن الغناء.

الأغنية الفرنسية:

واحتلت الأغنية الفرنسية تقاليد القرن الخامس عشر غير أنها دون شك كانت قد فقدت بعض ميزاتها في عمق معانيها المعبرة ولكنها من جهة أخرى استعاضت عنها بما اكتسبه أسلوبها من أناقة ومن سلاسة ووضوح في التعبير. وقد احتفظت بكيانها الذاتي في الوقت الذي شغف فيه الناس بها بإيطاليا شغفا عظيما، بل وقد رأينا أيضا الإيطاليين أنفسهم يحاكون أسلوبها.

ويوجد من هذه الأغاني ما يشتمل على مئات من بيات الشعر إلى جانب الأخرى مما يتألف من موشح صغير واحد. كما يوجد منها من ذات الطابع الديني وأخرى ذات طابع فكاهي، مرح وخفيف أو غرامي. وكانت الأغنية الساخرة والأغنية الإباحية مما يعالج صيغا من صميم الأدب المكشوف من النماذج الغنائية التي امتاز بها أيضا هذا العصر. ومن بين المؤلفين ذوي الأهمية في هذا العصر "نيقولا جومبير" **Nicolas Gombert** من مدينة بريج وأحد تلاميذ جوسكان دي بريه وقد رحل إلى مدريد مع عشرين من المنشدين وحصل هناك على مركز عظيم وهو مدير فرقة الإنشاد بكنيسة "شارل كان".

وهناك بينهم أيضا "جاك مودوي" **Jacques Mauduit** صديق الشاعر رونسار، وكذلك "كوستيلي" **Costeley** عازف الأورغن لدى الملك شارل التاسع و"كلوودان دي سيرميسي" **Claudin de Sermisy** رئيس منشدي كنيسة هنري الثاني.

وتمتاز الأغنية الفرنسية غالبا بطابعها الوصفي. ومن بين عمداء هذا الفن الموسيقي الخطر الذي يقوم على اختيار الكلمات الغنائية بما يوحي بالمحاكاة الصوتية لما تدل عليه من معان، هناك كليمان جانكان Clement Janequin(33)، الموسيقي الغامض في حياته، والذي يعزينا عن جهلنا بترجمتها وما وصلنا منه من كبار المؤلفات الرائعة التي تعد وثائق ثمينة لما كان عليه المجتمع في أيامه أمثال "نداءات باعة باريس Cris de paris" و"قرقرة النساء La Caquet des Femines" و"معركة مارينيان La Bataille de Marignan" وجميعها تأسرنا بما لها من حيوية المظهر وشعرها الخلاب.

ومن جهة أخرى هناك "أورلاندو دي لاسو" الذي يسمونه في فرنسا: رولان دي لاسوس (1532– 1654) ويعد نابغة عصره والمثل الرائع للموسيقي الأوروبي الذي كانت مؤلفاته دائما تكتسب ميزات جديدة باتصالها في مرورها العابر بمختلف البلاد. ولقد ترك تراثا يربو على ألفي قطعة من أغاني القداس والموتيه والمادريجال والأغاني الفرنسية وخلافها.

وهو مولود بمدينة "مونز" من أعمال "هينو" بالمقاطعة البرجونية الجديدة. ونشأ بإيطاليا حيث كان يعمل مثل، منافسة باليسترينا. رئيسا

---

(33) ويذكر هجاء اسمه في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية (لافينياك) وكذا في قاموس أكسفورد للموسيقى هكذا "**Jannequin**" وقد ولد حوالي **1485** ويرجع أن يكون ذلك بمدينة شاتيللرو **Chrtellrault** كما لا يعرف تاريخ وفاته ولا أين توفى وفي هذا ما يبرر قول شامبنيول عن أنه غامض في حياته. ولقد كان من تلاميذ جوسكان دي بريه ولكنه اتجه نحو موسيقى البرنامج التصويري– المراجع

لمنشدي كنيسة القديس يوحنا اللطراني (بروما) ثم نجده بعد ذلك في صقلية وفي أنفرس وفي إنجلترا وفي فرنسا إلى أن استقر أخيرا بميونيخ لعدة سنوات حيث كان رئيسا لمنشدي كنيسة الدوق. وهو يعد بحق "بطل عالمي" كما كانوا يلقبونه أيضا بـ "أورلاندو المقدس". ولقد رجاه شارل التاسع ليلتحق بخدمته كرئيس لمنشدي الكنيسة الملكية بفرنسا لقاء جعله غاية في السخاء، ولم يمنعه من قبوله إلا وفاة الملك. كما كان دائما موضع تقدير معاصريه وترحابهم في كل مكان. ومؤلفاته تمتاز بالحيوية وقوة التصوير فضلا عما اشتملت عليه من ثراء في الابتكار.

الموسيقى وحياة المجتمع في القرن السادس عشر

كانت الحياة العقلية والفنية بإيطاليا قد بهرت كلا من لويس الثاني عشر وفرنسوا الأول ورفاقهم في السلاح حينما سادت بها حركة إحياء الثقافة القديمة: اليونانية واللاتينية بكل ما كان لها من نماذج دقيقة ومتنوعة. ولقد شغف الناس بالشعر القديم بحيث لم تعد آلة "الليرا" الموسيقية رمزا للشعر وحسب بل أصبحت حقيقة واقعة. إذا لم يكن هذا الشعر ليبعث من جديد في نضارته إلا عن طريق الموسيقى التي تدعم معانيه وتبرز أوزانه، وكانت المقاطع الطويلة والقصيرة المشتملة عليها عروضه تترجم إلى نظائرها من القيم الإيقاعية الموسيقية.

ونسج على منوال هذا العروض القديم أهل أوروبا الغربية في لغاتهم الوطنية. فقام الشاعر "باييف" بفرنسا بابتكار أوزان الشعر المرسل على

غرار أوزان الشعر القديم. وكان من نتائج ذلك أن انسجمت الموسيقى مع هذا التيار الفكري حتى أطلقوا عليها اسم "موسيقي إحياء الثقافة القديمة" Musique Humaniate كما بعثت روح الشعبية في الموسيقى الثقافية ذات الصورة الثابتة المتزنة حيوية جديدة وأمكن أخيراً صياغة الكلمات في معان واضحة جلية. ولقد قام ملوك فرنسا بكل ما أوتوا من سطوة بحماية هذا التيار الفكري الجديد وإننا نعرف ما كان بين فرانسوا الأول وبين أصحاب الفكر المتزمت من أساتذة السوربون من صراع أدى به إلى أن يؤسس "الكوليج الملكية" وأصبحت بعد ذلك تسمى "بالكوليج دي فرانس" حيث كان يقصدها العلماء والفنانون من أصحاب الفكر الحر وكانت بذلك تحارب صرامة المدرسين من أساتذة السوربون الذين سخر منهم "رابليه"[34] فسماهم "بالسوربونيكيين" وكانت صورة ذلك الملك الفارس الخلابة التي تشبه أبطال الأساطير تنعكس على حياة البلاط فلم يعد كل واحد من الأشراف يؤثر حياة العزلة في قصره، بل كان يتوق إلى أن يعرفه الملك وأن يرمقه بعطفه. لهذا انضموا إلى البلاط وبذلك خرج كبار السادة الأشراف من حصونهم الإقطاعية وشيدوا منازل ريفية جميلة يقضون بها فصل الصيف حيث التف من حولهم أفراد حاشيتهم وعلماء إحياء الثقافة القديمة والفنانون ممن كانوا يعيشون في كنفهم.

---

(34) فرانسوا رابليه **F Rabelais** (**1494– 1553**) قصصي فرنسي كان يجمع في كتابته بين أفكار حركة إحياء الثقافة القديمة وبين روح الدعاية والسخرية السائدة في عصره وأما لفظ "السورونيكيين" فقد ابتكرها رابليه إمعانا في السخرية من السوربونيين – المراجع

وكان أفراد الحاشية في بلاط الفالوا **Valois** يعشقون حفلات السمر ومناظر الباليه وكانت مباريات المبارزة وسباق العربات ومشاهد استعراض الفرسان، مما كان يقام هناك، وسيلة للموسيقى. والمثل على هذا ما كان يقام بقصر فونتينبلو من الحفلات التنكرية الإيطالية ومن مسرحيات التراجيديا ذات أناشيد المجموعة على النمط القديم. كما كان أفراد الحاشية يستمتعون بالشعر والموسيقى. وفي الحق لم تتوثق الصلة في المتعة بين الشعر والموسيقى كما كانت في ذلك العهد. فكانت تشترك في الشعر الألفاظ الخلابة والتعبير العاطفي والأفكار العميقة في حبكة متقنة الأطراف منذ عهد رونسار حتى ظهور ماليرب. كما كان الموسيقيون يعملون مع الشعراء لإنجاز رسالة فنية مشتركة.

وكانت الأغنية الفرنسية في ذلك العهد تكتب من أربعة أصوات دون مصاحبة. وكانت تغنى أو تعزف ألحانها من آلات. لهذا فهي كانت معدة لتواجه كل الاحتمالات، وفي معظم الأحيان كان ينشد لحن الصوت العالي بها من مغني منفرد بينما تعزف الأصوات الثلاثة الباقية من آلة العود **Luth**[35].

وأما الرقص فلم يستطع التخلف عن حركة النهضة وأثرها في الفنون في مصل هذا العهد من الأناقة فأكتسب أساليب جديدة من الرشاقة داخل بلاط مديسيس وكذلك بفرنسا. وفي القرى كانت لا تزال تتبع فيه تقاليد القرون الوسطى مع إدخال شيء طفيف من التعديل عليها. وكانت

([35]) وهي بعينها آلة العود الشرقية المعروفة – المراجع

نماذج الرقص الشهيرة عندئذ هي رقصة "البورية من أوفيرن" Bourree d'Auvergne و"الفاراندول" والبيريجودين Périgourdine وغيرها.

أثر الإصلاح الديني

في هذا العصر أيضا قامت حركة من طابع ديني وسياسي قلبت أوضاع الحياة في البلاد الشمالية وكانت في الوقت الذي تناولت فيه نظم الكنيسة الداخلية قد أثارت أيضا تحويلا كبيرا في الحياة العقلية والفنية. وكانت حركة إحياء الثقافة القديمة بما كانت تنشره من صور خلابة للوثنية القديمة قد أصبحت خطرا يهدد المجتمع المسيحي لهذا قامت حركة قوية في هيئة رد فعل لها بألمانيا بزعامة لوثر، وكان لوثر يحب الموسيقى وقد كتب نشيدا من أناشيد الكورال، لذلك لم يحرّم استخدامها في الكنيسة، ومن الناحية التي تهمنا تنحصر أعماله الموسيقية على الخصوص في إضافة قيمة دينية لأغاني ميلاد المسيح التي كانت مألوفة عند الناس. ولقد تبعه في ذلك عدة مؤلفين فجددوا بذلك مصادر تأليفهم. ولقد قاموا بتأليف عدة أغان بسيطة ومعبرة سهلة في الحفظ بزعامة يوهان. فالتر Johann Walther صديق لوثر كما يعد هانز ليو هيسلر أهم هؤلاء المؤلفين اللوثريين وكان قد جلب من البندقية طريقة للكتابة غنية في أسلوبها ومتنوعة في التلوين وأصبح بذلك زعيم المدرسة الألمانية في القرن السادس عشر.

وفي نفس الوقت الذي نمت فيه مدرسة لوثر الإصلاحية بألمانيا نشأت مدرسة كالفن بجنيف وانتشرت بفرنسا. وكان كالفن يكافح الإباحية

بكل ما أوتي من تقشف البرتستانت وامتد صراعه إلى كل النماذج الفنية التي كان يعتبرها حائلا بين الرجل المسيحي وبين مبادئ المسيح فأخرج من هيكل الكنيسة لوحات الرسم والتماثيل ولم يصرح بالموسيقى إلا في أبسط أوضاعها. فكان المصلون لا ينشدون إلا مزامير "الهجنوت" من مقام واحد متحد ودون أي مصاحبة موسيقية من الآلات. وكان رائده في ذلك استبعاد كل عناصر الترف الخارجة على الطقوس والتي من شأنها أن تباعد بين ما يناسب الصلاة من تركيز وتأمل. وفي خارج الكنيسة كان من اللازم أيضا أن يقدم للمسيحيين موسيقى ذات جوهر روحي ولم يكن يبدو له منها مناسبا للإنشاد إلا المزامير وحسب. وبذلك جاءت موسيقى "مزامير الهجنوت" خلوا من كل أساليب البوليفونية التي اعتاد عليها المجتمع منذ قرون عدة.

وعن طريق هذه الأغاني، التي كان المقصود منها أن تنشد في المنازل، جد كبار الموسيقيين سبيلهم إلى المساهمة في حركة إصلاح الدين بعد أن كانوا هم أنفسهم قد تحولوا بعقيدتهم إليها. فهناك جودي ميل Goudimel، المولود بمدينة بيزانشون في أوائل هذا القرن، بعد أن كتب أغاني من أسلوب الأوزان القديمة كرس جزءا من حياته في تلحين "مزامير داوود" وفق الكلمات التي نظمتها كل كليمان مارو Clenient Marot وتيودور دي بيز Theodore de Béze وهناك أيضا كلود ليجين Claude le Jeune المولود بمدينة فالانسيين Valenciennes حوالي عام 1540 والذي بعد أن خلع عليه معاصروه لقب "أستاذ البوليفونية

الكبير" قام على غرار جودي ميل بتلحين مائة وخمسين من المزامير ثم لقب بعد ذلك بموسيقى حاشية الملك.

الحياة الموسيقية بانـجلترا وإسبانيا

وأما إنجلترا في عصر النهضة فرغما عن أنها كانت فقيرة في فنون الرسم والنحت لكنها على العكس كانت غنية في حياتها الموسيقية. وهنري الثامن يشتري لوحات الرسم من الخارج ولكنه من جهة أخرى كان يحيط نفسه بعدد كبير من الموسيقيين كما كان هو نفسه مؤلفا موسيقيا كتب عدة أغاني المادريجال وقام أيضا، على حد قول إيرازم، بكتابة موسيقى أخرى للطقوس الدينية(36). كما كانت كل من كاترين داراجون وآنا بولين(37) تغنيان وتصاحبان غنائهما بالعزف على العود.

وأما الملكة إليصابات فكانت تتقن العزف على الفيرجينال Virginal وهو نوع من الكلافسان الذي يحمل باليد وله صف واحد من الأصابع وكان استعماله وقتئذ شائعا كما كتبت له موسيقى في نماذج غاية في الأناقة اشتهرت بها إنجلترا على الخصوص في القرن السادس عشر.

---

(36) يذكر قاموس أكسفورد للموسيقى بأن هنري الثامن كان يعزف مختلف الآلات الموسيقية كما قام بتأليف موسيقى لعدة نماذج من القداس (فقدت جميعها الآن) كما يعزى إليه تأليف النشيد الديني الذي مطلعه "ويحك ربي خالق كل شيء" **O Lord, the Maker of all things** وهو ما ينسب الآن إلى موندي **Mundy**.

(37) من زوجات هنري الثامن. المراجع

وقد امتاز عصر إليصابات ببلوغ المسرح فيه أوج العظمة وأيضاً بمجموعة كبيرة من المؤلفين الموسيقيين أمثال: أورلاندو جيبونز، وجون بول **Bull**، ووليام بيرد الذين امتازوا بذوقهم الخاص في كتابة الموسيقى ذات البرنامج الوصفي. فنجد مثلاً بول **Bull** في مقطوعته المسماة "الصيد الملكي" يبدأ بلحن يعزفه بوق الصيد وينسج منه موسيقى وصفية رائعة تصور لنا مناظر الصيد بما يحيطها من موسيقى عسكرية وصيحات الصيد المتجاوبة من الأبواب. بينما كتب بيرد تسعة تنوعات على لحن شعبي اسمه "ما يتغنى به الحوذي".

وفي مسرحيات شكسبير وسائر كبار مؤلفي المسرح في عصر إليصابات إشارات متعددة توحي لنا إلى أي درجة كبيرة كان الذوق العام شغوفاً بالموسيقى في كل طبقات المجتمع الإنجليزي.

* * *

إسبانيا:

ومن جهة أخرى كان هناك بكنيسة البابا ثلاثة موسيقيين إسبان من عصر باليسترينا هم: "فرانشسكو جويريرو" **Francesco Gueroro** و"كريستوبال دي موراليس" **Cristobal de Moralés** وتلميذه "فيتوريا" **vittoria** وإلى جانب ما كان لديهم من آثار الحمية الإسبانية فقد كانوا جميعهم في كتابتهم لموسيقى القداس وأغاني الموتيه وفي أناشيدهم الدينية واقعين تحت سطوة معلمهم بروما ممن جمعتهم بهم صلة الأخوة والزمالة. وظهر ذلك الأثر الغني الإيطالي خصوصاً في بناء النماذج التي

كانوا يصيغون فيها موسيقاهم. وكانت مؤلفاتهم فوق ذلك تفيض بالروحانية القوية والدقيقة الحس. ولقد أقيم بحق وجه المقارنة بين الرسام "جريكو"[38] وبين فيتوريا أكثرهم نبوغاً. فقد تعلم كلاهما بإيطاليا وأمكنهما أن يجمعا في فنهما، في شيء من العظمة والحدة، بين الواقعية والسعادة والشقاء والآلام والأفراح بكل معانيها الدينية كما وردت في تعاليم الكاثوليكية بما لا يوجد نظير لها إلا في كتابة القديسة تيريزة دافيلا.

وكانت إسبانيا مع ما لها من ثقافة عريقة قد تأثرت بمؤلفي المدرسة الفرنسية الفلمنكية من جهة والمدرسة الإيطالية من جهة أخرى، ومع ذلك فقد احتفظت في عهد النهضة بطابع محلي يتصل ببلادها ويتضح من أساليب البوليفونية الجميلة ذات الثلاثة أصوات أو الأربعة أو الخمسة التي كان يتغنى بها عامة الناس والطلبة والأشراف على حد سواء.

على أنك تجد مختلطاً بثقافتها في الوقت نفسه عناصر من إيبريا (إسبانيا الأصلية) وعناصر قوطية وكلتيه ومن بلاد الباسك (جنوب غربي فرنسا) وعناصر عربية ومن أهل البربر.

ولقد أثرت فيها بنوع خاص ثقافة العرب الذين أقاموا بدولة الأندلس حتى عصر النهضة، تأثيراً عميقاً وكذلك في المدنية الإسبانية وفي الوقت ذاته ظلت التقاليد القوطية باقية حتى على حيوتها فنشأت "القصائد الغنائية الفردية" **Romances** من ألحان القرون الوسطى

([38]) دومينيكو تيوتو كوبولي إل جريكو (1548– 1626) **Domenico Theotocopoli el- Greco** رسام من أصل يوناني عاش بإسبانيا واشتهر بصرامة الأسلوب في التلوين – المراجع

كما نشأ عنها الأغاني الريفية لمجموعة المنشدين مما يسمونه (فيلانشيكوس" villancicos[39] حيث تبرز الصفة الفنية إلى جانب الطابع الشعبي الخاص. والفيلانشيكوس هي قطع غنائية تبدأ على غرار النماذج العربية التي أخذت عنها بجزء اسمه "المذهب" refrain يتكرر غناؤه بمصاحبة موسيقية مختلفة في كل مرة. والقصائد التي تتصل بالموسيقى المونوديه من طراز القرون الوسطى توحي بماضي إسبانيا المجيد. وينشد المغني الكلمات بمصاحبة ما يعزفه على الفيبويلا Vibuela وهي آلة تشبه القيثارة وتشتمل على ضعف أوتارها. ولقد ظل لويس ميلان سيدا لهذا الفن حيث كانت تلتقي فيه الموسيقى ذات الأسلوب الفني الدقيق والشعر القوي ذو المعاني المثيرة.

الآلات الموسيقية

وأما الآلات الموسيقية بطابعها الصوتي في معناه المعروف لنا اليوم لم تكن معلومة في القرون الوسطى؛ فلم يكن المؤلفون يهتمون إلا بالعلاقات الهارمونية في الكتابة أهملوا بذلك الطابع الصوتي. كما أن نصوص كتابتهم لم يكن يتضح منها الآلة التي يمكن أن تصاحب الصوت الغنائي، ومع ذلك فقد كان المثالون والرسامون من هذه العصور يصورون لنا مجموعات مختلفة من الآلات الموسيقية المتداولة. فيتضح لنا منها الفلوت ذات

([39]) أغاني ريفية تنشدها مجموعة من المغنين، وهي أشبه بنشيد يغنى في عيد الميلاد ويتخللها جزء غنائي فردي يسمى (الكوبلا) وتبدأ وتنتهي دائماً بإنشاد من المجموعة، وهي أيضاً تشبه الأدوار العربية في بناء أجزائها والغناء الفردي الذي يتخللها شبيه بتقاسيم الليالي – المراجع

المبسم والكورنيت[40] والترمبون والتيوبا والربابة **rebec** والهارب والعود والبسالتريون[41] والقيثارة والفيول[42] والأروغن من مختلف الأنواع وعدد كبير من آلات ضبط الإيقاع.

ومن المرجح أن الموسيقى حتى عصر النهضة لم تكن تكتب خاصة للآلات؛ ففي القطع البوليفونية كان يسند أداء بعض الميلوديات التي تتألف منها إلى الغناء أو إلى عزف من إحدى الآلات. وكان العازفون يعتمدون في عزفهم على ما كتب من ألحان غنائية. وإذن لم تبدأ كتابة الموسيقى للآلات المختلفة إلا من عصر النهضة.

وكما أن انتشار استعمال البيانو في القرن التاسع عشر بفضل الأسر البورجوازية استتبع كتابة عدد لا يحصى من الموسيقى الخاصة به كذلك الحال في القرن السادس عشر فإن انتشار استعمال العود أدى إلى انتشار كتابة الموسيقى له. والعود هو آلة وترية تغمز بالريشة على هيئة اللوزة وظهره منتفخ وذراعه ومعقوص إلى الخلف. ويحتضنه العازف على غرار ما يفعل بالقيثارة، ولقد تشعب تركيبه منذ القرون الوسطى فزاد حجمه وأضيفت إليه أوتار لأصوات القرار كما شدت أوتاره إلى مشط خشبي قائم بذاته ومثبت عليه خارج الذراع، وتضبط أوتاره وفق مقام القطعة الموسيقية ومقتضيات عزفها. وأما الأورغن الصغير المتنقل وله أنابيب

---

(40) نوع من النفير صغير الحجم عن النوع المألوف اليوم بالأوركستر المسمى الترومبة.

(41) أشبه بالقانون.

(42) النوع القديم من الفيولينة – المراجع

يتراوح عددها من خمس عشر إلى عشرين ومنفاخ يحرك باليد اليسرى، فكان في القرون الوسطى مجرد آلة لضبط الصوت الغنائي في إنشاد الموسيقى من أسلوب الكونتزابنط ولم تكن له قيمة في العزف الموسيقي، ولكنه تطور بعد ذلك وأصبح في صورة أورغن الكنيسة وعندها كتبت له مؤلفات موسيقية مهمة.

وفي نفس الوقت كان كبار العازفين الإيطاليين قد أدخلوا التحسينات على الآلات الموسيقية من فصيلة الفيولينة وبعض الآلات النحاسية مثل الترومبة والترمبون. كما أن عازفي الأورغن أمثال أندريا وجيوفاني جابربيللي قد خلقا، عن طريق عزف قطع الأغاني القصيرة **canzoni**، موسيقى براقة للأوركستر مهدت لانتشار كتابة الموسيقى الموزعة على مجموعات آلات الأوركستر.

ولقد استمر كبار العازفين بعد ذلك لمدة طويلة في تنميق النصوص الموسيقية كما يحلو لهم كما أدخلوا عليها تعديلات ميلودية جوهرية. وهم في ذلك يشبهون ما يقوم به الآن مؤلفو موسيقى "الجاز الحار" **Hot Jazz** ولقد استبعدت فيما بعد تلك الزيادات من النصوص في القرن السابع عشر بفرنسا بفضل نفوذ لوللي **LULLY**.

الفصل الرابع

القرن السابع عشر

نشأة الأوبرا:

في عهد أسرة الميديتشي بفلورنسا والبابا بوليوس الثاني بروما، بلغت فنون الرسم والنحت والعمارة درجة عالية من القوة ودقة التنفيذ لم تصل إليها في أي عصر من العصور التالية. ولم يتجه معاصرو كل من ليوناردو دافينيتشي ورافاييل وميكيل أنجلو في نماذجهم الفنية إلا شطر اليونان القديمة. كما أن المثقفين من الأشراف كانوا يحبون فلسفة أفلاطون في مناظراتهم، وكان الفن المسيحي قد تحلى بصور من الوثنية.

وعلى غرار ذلك اتجه المؤلفون الموسيقيون في كتابتهم نحو النماذج القديمة. فقام جاكوبوبيري JACOPO PERI المغنى الفلورنسي بكتابة قصة موسيقية تقوم على أسطورة أبولون في صراعه مع الأفعى مع مصاحبة العود، ووفق القواعد التي وضعها فينشنسو جاليليو أحد علماء حركة إحياء الثقافة القديمة، وهو والد الفلكي الشهير.

وإلى جانب ذلك كان الموسيقيون من ذلك الوقت يسيرون في عزفهم للنصوص الإغريقية في حرية متزايدة بسبب صعوبة قراءتها، ولكن في عام 1600 قام بيري بالاشتراك مع الشاعر رينوتشني بوضع أوبرا "يوربيديس" ذات الشخصيات المسرحية المتعددة والإخراج المسرحي

الكبير وخيل إليهم وقتئذ أنهم قاموا بإحياء المسرح القديم أو على الأقل أمكنهم إخراج صورة منه، والحاصل أنهم في الواقع ابتكروا نموذجاً موسيقياً جديداً. ويعد هذا الإخراج لتلك المسرحية بمثابة تصدير لتاريخ يعتبر حتى اليوم لم ينته بعد وهو تاريخ الأوبرا.

ولقد أراد هؤلاء المؤلفون الفلورنسيون أن يكون دور الموسيقى، كما حدث في المسرح القديم، قاصراً على تدعيمها لنص الشعر وتقوية معانيه وإطالة محمولها. لهذا كانوا ينتقون موادهم بحيث تمثل الكلام والغناء في آن واحد. ولم تكن في الواقع هذه الفكرة بجديدة ولكن الطريقة التي عولجت بها كانت طريفة، كما كان التمهيد للمسرح الغنائي مشتملا على كل ميزاته ونقائصه التي سوف يظهر بها فيما بعد. وأهم ما في الأمر هو أننا نصادف لأول مرة طريقة واضحة من التجويد في الإلقاء إلى جانب قوة التعبير الدرامي مما تختص به الأوبرا، وفضلاً عن ذلك فقد بدأ الصوت الواحد في الغناء ينفرد بالإنشاد مع مصاحبة هارمونية له من الآلات الموسيقية ولم يعد بعد ضمن أصوات البوليفونية، ومن ثمة قامت دولة المغنين المنفردين Solistes وسطوتهم القوية.

وكانت هذه المحاولات الأولى عاثرة ولا لون لها في الواقع فكان لا بد إذن من ظهور عبقري ليستخدم كل هذه الأفكار التي اشتملت عليها تلك المحاولات في صياغة كبار المؤلفات. وتم هذا بالفعل بفضل كلوديو منتفردي CLAUDIO MONTEVERDI وكان يعمل بخدمة دوق مانتوا وقد طلب إليه الدوق أن يكتب موسيقى لمسرحية أورفيو ORFEO وضع

كلماتها وزيره. ولقد أطلق منتفردي العنان لخياله في كتابتها وعرف كيف يضفي على أسلوبه الجديد في الإلقاء الملحن **Recitativo** قوة درامية هائلة إلى جانب استغلاله لكل إمكانيات الأوركستر وغناء المجموعة (الكورال) ومشاهد الباليه كما أمكنه أن يجمع بين الغناء الهادئ العذب وبين التركيز في الغناء التراجيدي المثير. وقد قفز دفعة واحدة إلى القمة في تلك الأوبرا، التي تعد بحق الأولى في التاريخ، بما له من حدة الذكاء والقدرة على تصوير النفس المعذبة. ولكن مما يؤسف له أن الأوبرات التي كتبها خلال الخمسة والثلاثين عاماً التالية فقدت جميعها. إذ كان قد استدعى إلى البندقية لرئاسة منشدي كنيسة سان مارك. وقد ترك لنا من مؤلفاته هناك أغاني المادريجال في أسلوب قوي وبليغ استلهمت من أعمق العواطف الدينية. وأما الأوبرا التي كتبها فقد ظلت باقية وهي: "تتويج بوبيا" (1643). وهي أولى الأوبرات التي تعالج موضوعاً تاريخياً وأسلوبها متنوع الحركة يفيض حيوية.

وبعد العرض الأول لمسرحيات الأوبرا بفلورنسا أصاب هذا النموذج المسرحي نجاحاً عظيماً حتى أن روما تزعمت حركة الدعاية إليها. ولقد شاعت المزايا الخلابة للغناء الإيطالي وتجاوب أناشيد المجموعة وتطور إعداد المناظر كما تشعبت معدات الإخراج المسرحي بأسره وساهم كل من جويليو كاتشيني ولويجي روسي وستفانو لاندي في تقوية المسرح الغنائي وتفخيمه. ولقد دعى مغنون من كل بقاع إيطاليا لكي يشتركوا مع مصممي الزخرفة الذين كانت لهم الكلمة العليا في جعل مناظر الأوبرات ذات قيمة

استعراضية كبيرة إلى حد أنها في بعض الأحيان كانت تضر بالقيمة الموسيقية للمسرحية.

وهكذا تصادف الأوبرا منذ نشأتها حجر عثرة مما هدد كيانها فيما بعد وهو التجاؤها إلى التأثير الحسي فكان عليها أن تجاري ذوق الجمهور الذي حضر ليصفق للمغنين وللإخراج المسرحي.

وفي عام 1637 أنشئ بالبندقية مسرح متخصص في الأوبرا حظي بشهرة واسعة، وبذلك ازدهر أسلوب الأوبرا بالبندقية في جميع أنحاء إيطاليا وجنوب ألمانيا. ولقد تأسست بالبندقية وحدها بعد ذلك سبع دور للأوبرا كانت الموسيقى فيها غالباً تسخر لتوضيح فكرة مسرحية تافهة ونصوص مشحونة بالكلمات المصطنعة مما يجانب الذوق السليم. كما كانت في بعض الأحيان تختفي في ذلة وراء تمثيل مشاهد من مسرحيات تعالج قصصاً خرافية ذات مناظر استعراضية كبيرة. ومن بين من لمعوا في كتابة الأوبرا وفق هذه النظرية الاستعراضية نجد مؤلفين مثل سيستي CHSTI وكافاللي من ذوي المؤهلات المحدودة ولو أنهم كانوا على جانب لا بأس به من المقدرة الميلودية في كتابة الألحان.

الكانتاتا والأوراتوريو والصوناتة

ولم يكن نموذج الأوبرا هو الوحيد الذي تم نموه، إذ رأينا إلى جانبه نماذج أخرى أخذت تسايره في التطور وهي "الكانتاتا" و"الأوراتوريو"

و"الصوناته". و"الكانتاتا" قطعة غنائية تصاحبها آلات موسيقية وفي القرن السابع عشر كانت تصاغ في كتابتها كل أنواع الميلوديات، وكانت في البداية عبارة عن أغنية بسيطة ثم ازدهرت عند منتفردي ومعاصريه وتحولت إلى نوع من الإلقاء الملحن Recitativo وقد تقلص في صورة لحن يفيض حيوية وقوة موسيقية مركزة. ولقد أثرت كل من الكانتاتا والأوبرا كل منهما في الأخرى وكانت نصوص الكانتاتا قصصية حيث يتناوب أشخاصها رواية القصة على التعاقب وكان يمكن عزفها من صوت غنائي واحد أو من عدة أصوات كما كانت تصاغ في ألحان من أساليب ميلوديه مثيرة. ولقد استطاع لويجي روسي أن يصل عن طريق نماذجها غير الدينية إلى نتائج رائعة في الأثر الموسيقي، بينما كان كاريسيمي سيد المؤلفين في نماذجها الدينية التي أطلقوا عليها اسم "الأوراتوريو" وكانت تقوم على نصوص من التوراة. ولقد بلغ كاريسيمي أوج الشهرة فيها عن طريق فنه الممتاز في إقامة التوازن والانسجام بين تعاقب الغناء الفردي وغناء المجموعة بصفة خاصة. ولقد انتشرت هذه النماذج من الأوراتوريو ذات الأسلوب البسيط والموضوع الوقور العميق أولاً بإيطاليا ثم استهوت بعد ذلك المؤلفين الموسيقيين بألمانيا وفرنسا.

وأما "الصوناتة" فهي كما يدل عليها اسمها المشتق من الإيطالية، قطعة تعزف من الآلات الموسيقية. ولقد ظهرت في أوائل القرن السابع عشر بإيطاليا لتدل على موسيقى كتبت لعدة أنواع من الآلات الموسيقية بمختلف تشكيلاتها ومستقلة عن كل مصاحبة غنائية.

وظهر أيضاً من نماذج القطع ما سموه التوكاتا (أي اللمسات السريعة) TOCCATA وهي نوع من القطع الموسيقية التي كتبت لآلات موسيقية من ذات الأصابع مثل البيانو. وقطع أخرى سموها (الكانزوني الفرنسية) CANZONI FRANCESE وهي صيغ من الأغاني أعدت للعزف من الآلات.

ولقد تقدمت أيضاً صناعة الآلات خصوصاً الآلات الوترية بفضل ستراديفاريوس وأماتي[43] من جهة وبفضل المهارة الفائقة التي وصل إليها العازفون الإيطاليون من جهة أخرى مما طبقت شهرتهم معه الآفاق. وكان من نتائج ذلك أن تقدمت أيضاً الكتابة الموسيقية لهذه الآلات وتابعت في ذلك التقدم الذي أحرزته صناعة الآلة وما أصابه عازفها أيضاً من مهارة فائقة.

وكان النموذج السائد عندئذ هو الصوناتة المكتوبة لفيولينة واحدة أو اثنتين منها مع مصاحبة الكلافسان. وأما ما كانوا يسمونه عندئذ بالقرار الأساسي CONTINUO فكان يعزف من آلة قوسية ذات أصوات غليظة مثل الفيول الباص أو الفيولا داجمبا[44] وكان هذا النوع من

([43]) أشهر صانعي الفيولينة في العالم وقد ولد ستراديفاريوس عام **1644** وتوفي عام **1737** وأما آماتي فهم عدة أفراد من عائلة أشهرهم نيقولا وجيروم وأنطوان عاشوا جميعاً في القرن السابع عشر بشمال إيطاليا وهم يجيئون في المكان الثاني بعد عائلة ستراد يفاريوس، ويوجد اليوم من آلات ستراد يفاريوس ما لا يزيد عن ستة فيولينات موزعة على أنحاء العالم. المراجع

([44]) وهي آلة من فصيلة الفيولا غير أنها تختلف عنها في الأوتار وفي طريقة العزف فبينما تعزف الفيولا بالإمساك بها على الكتف، على طريقة الفيولينة، إذ تعزف الفيولا دا جمبا على طريقة الفيولو تشيللو بوضعها على الركبة. وقد أصبحت الآن من الآلات القوسية المنقرضة ولا توجد إلا في المتاحف أو لدى بعض علماء الموسيقى. المراجع

المجموعة الموسيقية بمثابة نواة لتكوين ثلاثي الآلات الذي يعد اليوم من أشهر مجموعات موسيقى الحجرة. وأما بناء هذه الصونات فكان من طابع إلى حد ما رخو حتى جاء كوريللي CORELLI (1653– 1713) فأضفى عليها إطارها المنطقي عن طريق عرض أجزائه البنائية في تقابل متقن مما تولد عنه آثار موسيقية عظيمة. وكان هو نفسه من العازفين البارعين على الفيولينة لهذا كانت مؤلفاته تشتمل على كل الصفات المعبرة لمفاتن الآلات الوترية. ويرجع إليه الفضل أيضاً في إقامة نموذج الكونشرتو Concerto الكلاسيك حيث يتقابل في العزف بين مجموعة آلات الأوركستر وبين العزف المنفرد على الآلة الموسيقية التي يصاحبها الأوركستر، وقد أثار ابتكاره إعجاب الناس بنموذجه حتى اليوم.

ابتكار الأوبرا الفرنسية بفضل لوللى LULLY

وأما الفرنسيون فلم يتأثروا كثيراً بالثورة الموسيقية الإيطالية فكانت نماذج "لحن البلاط" لا تزال متداولة. مما عرف في عصر لويس الثالث عشر والتي كانت تشتمل على الكثير من الحذلقة الأدبية والمبالغة والتكلف في التعبير. وبذلك كانت على طرفي نقيض مع أغاني الفودفيل (أي "صوت المدينة" "Voix de Ville" Vaudville) والتي كانت من النماذج الشعبية للأغاني وانتشرت أيضاً الأغاني اللاذعة Satiriques خصوصاً

من ذات الطابع السياسي في عصر نزاع الفروند[45] كما برزت أيضاً موسيقى الرقص في الحفلات العامة وشغف بها الفرنسيون بنوع خاص وكانت كالباليه في أسلوب البلاط على حد قول الأستاذ هنري برونيير أشبه الاستعراضات الضخمة التي تقام اليوم في صالات الرقص **Music-Halls** فكانت تتألف من المحاكاة بحركة الجسم ومن رقصات فرنسية ورقصات أجنبية وكذلك من حركات بهلوانية تتعاقب جميعاً ومن حولها مناظر مسرحية وإخراج من أسلوب إيطالي.

وكانت تشتمل أساساً على قصة يتم تمثيلها عن طريق المحاكاة بحركة الجسم أو الغناء، ولذلك بدأ يظهر بها الإلقاء الملحن **Récitatif** إلى جانب الأثر الدرامي وكان هذا بمثابة شق الطريق نحو نموذج الأوبرا.

وفي عام 1646 خطرت للكاردينال مازاران فكرة عرض الأوبرات الإيطالية بفرنسا وقت احتفالات الكارنفال فكان لعرضها بريق بالغ الأثر في الجمهور بما جعله يتحمس لهذا النموذج الموسيقي كما توافر وقتئذ على إخراجها أحسن المغنين الإيطاليين.

ولقد مثلت بنوع خاص أوبرا "أورفيو" من تأليف لويجي روسي في أسلوب فخم وممتاز وصادفت نجاحاً عظيماً بفضل جاكوبو توريللي مما استحق عليه تلقيبه "بالساحر العظيم". وبعد مرور بضعة سنوات على

---

(45) وهو النزاع السياسي الذي نشب في بداية عصر لويس الرابع عشر داخل البلاط بين أشياع الكاردينال مازاران وأشياع آنا ملكة النمسا خلال الفترة بين عام **1648** و**1649** وامتدت أذياله من عام **1649** إلى **1953**. المراجع

ذلك أحضر مازاران من البندقية بمناسبة الزواج الملكي مؤلف الأوبرا الشهير كافاللي[46] ذو الأسلوب الخلاف الذي بهر المستمعين، وبذلك كان الإيطاليون وفتئذ متسلطين على المسرح الموسيقي بفرنسا. ولكن تبدل كل هذا في عصر لويس الرابع عشر الذي كان يتولى سلطة الحكومة بنفسه شخصياً، وعن طريق قوة دفعه للأمور انتظمت جميع الفنون الجميلة في سلك إداري دقيق ومنتظم وكانت من قبل قد بذلت جهود لإقامة أوبرا فرنسية وطنية كما أعد الراهب بيرا PERRIN مشروعاً لإنشاء أكاديمية للموسيقى والشعر على غرار نظائرها بإيطاليا، ولكنه باء بالفشل وتكبد من جراء ذلك دينا ألقى به في غياهب السجون.

ومن جهة أخرى استطاع كامبير CAMBERT أن يخرج أوبرا ريفية أطلق عليها اسم "بومون" رغم ما كان يحيطه من جو مفعم بالمكائد التي كادت تودي بالأكاديمية الملكية للموسيقى لولا أن لويس الرابع عشر كان قد أسند إدارتها إلى شخصية قوية هو: جان باتيست توللي JEAN-BAPTISTE LULLY.

وقد كانت حياة توللي (1632- 1687) حافلة بالمفارقات. فهو أصلاً ابن طحان من فلورنسا، وعندما بلغ الرابعة عشر من عمره قابله أحد فرسان اللورين الذين كانوا يطوفون في أسفارهم بإيطاليا وأعجب ببشاشته فعاد به إلى فرنسا. وهناك التحق بخدمة مدموازيل دورليان MADMOISELLE D'ORLEANS بصفة خادم بحاشية تلك

([46]) وهو بييترو فرانشسكو كافاللي، ولد بمدينة كريما من أعمال لومبارديا في عام 1602 وتوفى بالبندقية عام 1676- المراجع

الأميرة. ويروى عنه أنه عثر مرة على فيولينة وطفق يعزف عليها إلى أن بلغ في عزفه حدود البراعة فعينته الأميرة عندئذ موسيقياً لديها، ولكنه لم يلبث أن ترك خدمتها ليلتحق ضمن الأربعة والعشرين عازفاً للفيولينة بفرقة الملك. وهناك لاحظ لويس الرابع عشر مهارته في الموسيقى فحفزه ذلك إلى إنشاء فرقة من عازفي الفيولينة الصغار أسند إليه قيادتها، فكان هناك يقوم بالتأليف والعزف والرقص واستطاع أن يحظى بإعجاب من كانوا حوله بطلاقته ونشاطه وروح الدعابة التي اتسم بها. ولقد ظل يرقى سلم المجد في سرعة هائلة حتى أصبح لا يدور أي شيء بفرساي مما يتصل بالموسيقى دون مشورته. وكان إلى جانب ذلك ذا شخصية عجيبة: له أنف أفطس ووجنتان متهدلتان. ورغما عن عينيه الواسعتين كان قصير النظر. ومظهره يجانب النظافة، ومن طبع شرير وعلى جانب من الدهاء رغم ما كان عليه من صراحة ساذجة في القول.

ومع كل هذا فقد أمكنه أن يحظى بإعجاب الملك، وكان دائماً يناضل من حقدوا عليه وحسدوه في قوة عظيمة كما استطاع دائماً أن يصل إلى أغراضه عن طريق ذكائه ونشاطه وجرأته.

ولقد استطاع لوللي وهو إيطالي الموطن فرنسي بالتجنس أن يتمثل روح الموسيقى الفرنسية ومن مستو من البراعة نادراً. ثم أمكنه بعد ذلك أن يصبح المبتكر الأساسي لأحد النماذج الموسيقية الوطنية: ألا وهي الأوبرا الفرنسية فبدأ أولاً باستعارة التقليد المألوف من نماذج الباليه في البلاط. ولما كان هو نفسه راقصاً لهذا كان الجزء الأعظم من موسيقاه يقوم على

الرقص وعلى الرقص الفرنسي بنوع خاص: التشاكون والجافوت والمينويتو وكانت جميعها نماذج أوحت بالكتابة للآلات الموسيقية في جميع بلاد أوروبا.

ثم قام مع صديقه موليير بابتكار نموذج "كوميديا الباليه" Comédies- Ballets فكانت إما مسرحيات هزلية مثل "زواج بالإكراه" و"الطبيب العاشق" وأما ذات موضوع نبيل مما مهد لموضوعات مسرحيات الأوبرا مثل "الأميرة إيليدا" و"العشاق النبلاء" Les Amants Magnifiques، وهكذا استطاع لوللي أن يضع أسلوباً غنائياً للمسرح فرنسياً في جوهره وقد أصبح بعد ذلك بفضل سطوته الأول من نوعه في العالم.

وفيما بعد عندما كتب له كينو Quinault عدة مسرحيات للنراجيديا أمكنه أن يحولها إلى أوبرات حقيقية استعمل فيها الأوركستر وكان وقتئذ يقوم أساساً على الآلات الوترية كما استخدم جماعات المنشدين ليصل عن طريق إنشادهم إلى درجات الفخامة اللائقة بأسلوب يتفق وفخامة عصر لويس الرابع عشر. ومن هذه الناحية تعد مؤلفاته أساساً للموسيقى المسرحية الفرنسية. وقد اتخذت مكانها الطبيعي من بين مظاهر المدنية الرفيعة التي امتاز بها هذا العصر الذهبي إلى جانب المباني الفخمة التي قام بها "مانسار" والحدائق التي أنشأها "لي نوتر" Le Nôtre ولوحات الرسم التي أبرزها ليبران وتماثيل كوازيفوكس Coysevox فضلاً

عن تلك الحركة الأدبية الرائعة التي قام بها كل من "لافونتين" و"بوسويه" و"موليير" و"راسين".

مدرسة فرساي:

وعندما أراد لويس الرابع عشر أن يجعل بلاطه أروع بلاط في العالم أسند للموسيقى فيه دوراً أساسياً عظيماً، وبذلك أصبح قصر فرساي مركزاً مهماً ازدهرت منه الموسيقى حتى عصر الثورة الفرنسية واستمر قبلة الجميع زهاء الخمسة والثلاثين عاماً التي تعاون خلالها لوللي وملكه لجعل الموسيقى والباليه والأوبرا جميعاً تسير في طريق مجدها حتى تحولت جميع الأنظار إليه في أوروبا بأسرها. وحتى الموسيقى الدينية كانت تنشد كل يوم بكنيسة هذا القصر، وفي كل يوم من أيامه كانت تغنى أناشيد قداس فخم. كما أن ما أحاط حياة البلاط من احتفالات ومواكب وحفلات الصيد والولائم كانت كلها حافزاً إلى انتشار الموسيقى. وفي داخل القصر وكذلك في حدائقه كانت تقام حفلات الرقص والمسرحيات ومشاهد الباليه ومختلف الاستعراضات الفنية الأخرى. وكان ينتظم داخل الكنيسة الملكية تسعون من المنشدين يغنون بمصاحبة صفوة مختارة من عازفي الآلات الموسيقية. ولقد كان لوللي يكتب لهم الأناشيد الدينية وأغاني الموتيه ويوزعها على فرقتين من المنشدين مع مصاحبة الأوكستر: وأهم الأمثلة على ذلك، الموسيقى العظيمة التي كتبها لصلاة الجنازة **De Profumdis** والقطعة الرائعة الخاصة "بصلاة الشكر لله" **Te Deum**. ولقد أسندت رياسة

جماعة هؤلاء المنشدين إلى "هنري دي مو" الذي كانت تنشد مؤلفاته لموسيقى القداس في جميع أنحاء فرنسا.

وإلى جانب ذلك كان هناك لالاند (1657– 1726)، وهو الابن الخامس عشر لعائلة فقيرة، وقد أمكنه أن يسترعي اهتمام لوللي وتقديره بمواهبه الموسيقية كعازف للأورغن في عدة كنائس بباريس فنوه عنه الملك وكان من نتيجة ذلك أن عين فوراً مدرساً للأميرات بفرساي ثم رئيساً لفرقة موسيقى الحجرة هناك ثم رئيساً لفرقة المنشدين بكنيسة القصر. كما كان أيضاً "مارك أنطوان شاربانتييه" أحد تلاميذ كاريسيمي[47] وقد كتب سلسلة من القصص الديني الموسيقي قريبة الشبه بنماذج الأوراتوريو وتشتمل على أسلوب قوي خلاب.

وفي عام 1686 ظهرت آخر أوبرات كتبها لوللي وهي "أرميد" و"أسيس وغلطه" **Acis et Galatée** ولقد توفي قبل أن يتم تأليف "أخيل وبوليكسان" فأتم فصولها الأخيرة سكرتيره كولاس. ولقد حزن البلاط والمدينة بأسرها على فقدان هذا الموسيقي حتى خيل إليهم أنه ليس في الإمكان تعويضه. ولكن بعد مضي عشر سنوات مثلت لأول مرة أوبرا الباليه تأليف كامبرا المسماة "أوروبا المهذبة" وصادفت نجاحاً باهراً. ولقد ولد كامبرا في مدينة أكس آن بروفانس ذات الشمس الساطعة، لهذا كانت موسيقاه مشرقة في أسلوبها الممتاز.

([47]) جياكومو كاريسيمي (**1605– 1674**) وقد أدخل عدة تعديلات على الأوراتوريو والكانتاتا بمصاحبتها بعدة آلات موسيقية مختلفة. المراجع

وأمام هذا النجاح الذي أصابته هذه المسرحية اضطر كامبرا إلى ترك وظيفته كرئيس فرقة المنشدين بكنيسة نوتردام بباريس لينقطع للموسيقى المسرحية. وإلى جانب أغاني الموتيه العظيمة التي وضعها قام أيضاً بكتابة موسيقى لخمس وعشرين باليه وأوبرا. وفي هذا الوقت أيضاً كان ديتوش(48) أحد فرسان الملك من هواة الموسيقى ممن أصابوا نجاحاً في كتابة الأغاني، وقد وضع موسيقى الباليه "عيسى" **Issè** المشتملة على هارمونيات عجيبة وغاية في الجرأة حازت إعجاب البلاط.

ولقد اجتمع أيضاً من حول هؤلاء المؤلفين مؤلفون آخرون أمثال: "الأب بلانشار" و"نيقولا بيرنييه" و"إليزابيث جاكيه دي لاجير" و"ماران ماريه" مؤلف أوبرا "آلسيون" التي اشتملت على أسلوب جديد لتوزيع الموسيقى على آلات الأوكستر.

ومن جهة أخرى ظهر في عصر لويس الرابع عشر أسلوب موسيقي جديد أصبح بعد ذلك أساساً من الأساليب الفرنسية الموسيقية، وهو كتابة القطع الموسيقية للكلافسان(49) وكان في هذا الوقت قد بدأ استعمال العود يختفي كما أن الآلات الموسيقية ذات الأصابع **â clavier** كانت قد استكملت نموها الفني، وبذلك أصبح معظم عازفي الأورغن عازفين لآلة الكلافسان أيضاً. ولما كانت غالبيتهم من المؤلفين لهذا فإنهم أقبلوا على

---

(48) أندريه كاردينال ديتوش (**1672– 1746**) وهو أحد تلاميذ كامبرا وقد وصل إلى منصب المدير الموسيقي للقصر الملكي ثم مدير الأوبرا في عصر لويس الخامس عشر؛ وقد كتب عدة مشاهد الباليه وأوبرات وبعض مقطوعات من الموسيقى الدينية. المراجع

(49) والكلافسان آلة أكثر وجه الشبه بالبيانو إلا أن صوتها حنون ولها رنين خاص يشبه صوت "القانون". المراجع

الكتابة الموسيقية لهذه الآلة الجديدة أيضاً. وكانوا على قلة عددهم من العارفين ببواطن قواعد الكتابة للآلات الموسيقية لهذا عرفوا كيف يكتبون في روعة لهذه الآلة. كما يعد معظمهم من المبتكرين ذوي الشهرة الواسعة أمثال: لويس مارشان، وأندريه ريزون، وكلود داكان، ونيقولا كليرامبو، وعرف هذا الأخير كيف يجمع في أسلوبه بين القوة وبين الطابع الخلاب.

وإلى جانب ذلك بعد شامبيون دي شامبونير CHMPION DE CHAMBONNIERES أول عازف ومؤلف للكلافسان لدى لويس الرابع عشر ومؤسس المدرسة الفرنسية للكلافسان. ولو أن موسيقاه ظلت بالرغم من ذلك متأثرة بأسلوب الكتابة للعود. كما أنه أساء إلى أسلوبه بإفراطه في استعمال العبارات الزخرفية والمركبات الهارمونية الكبيرة من النوع المتعاقب المفردات "الآربيجيو" ولكن اسمه من ناحية أخرى استحق التخليد في الأجيال المتعاقبة لأن الأخوة كوبران الثلاثة كانوا من تلاميذه.

ولقد تميزت عائلة كوبران بباريس زهاء قرنين بالكتابة والعزف على الأورغن في كنيسة سان جيرفيه، ولكن مصيرها لم يكن خارقاً للعادة أيضاً مثل عائلة باخ. إذ كان الفنانون في ذلك الوقت يتوارثون فنهم ويعتبرونه بمثابة حرفة لهم تنتقل إليهم من الأب إلى الابن. وكانوا يتزوجون ويكونون فيما بينهم جماعات متساندة تتبادل العون فيما بين أعضائها. كما كانت الحكومة من جهة أخرى تعضد قيام مثل هذه الجماعات العائلية بنفس الطريقة التي تعضد بها الجماعات العائلية لأرباب الحرف. وكان أفضل هذه الجماعات من كانوا في خدمة الملك فكانت لهم امتيازات تنتقل إلى ذريتهم

من بعدهم. ولكنهم لم يكونوا يستهدفون الطرافة في فنهم بل كانوا يهتمون على الخصوص باتباع تقاليدهم الفنية العائلية الموروثة وكان رائدهم في ذلك أن يحظوا بإعجاب من يرعونهم أكثر من بروزهم الفني.

ومن بين هؤلاء المؤلفين كان هناك الأخوة الثلاثة كوبران: "لويس"، و"فرانسوا"، و"شارل"، وهم أصلاً من مدينة شوم آن برى CHAUME- EN- Brie. وقد استرعوا اهتمام شامبونيير فاستدرجهم إلى باريس. وقد أصبح لويس (1625- 1661) عازفاً للفيولينة بكنيسة الملك، وأما شارل فكان له ولد اسمه فرانسوا وقد برز اسمه عن دون عائلته حتى سموه: "كوبران الأكبر".

ولن نستطيع التحدث عن كوبران الأكبر (1668- 1733) دون أن يوحي لنا الكلام عنه بصفات فرنسية أصيلة خاصة بعصره: تلك هي الجلاء والوضوح والأناقة والميل إلى النبل في التعبير، فقد عرف كيف يستنبط من أصوات الكلافسان أجمل الآثار الموسيقية وأرسخها. وكان فرانسوا كوبران يعالج أسلوباً تصويرياً في سهولة وهمة تقوم على مهارة فائقة وعلم وفير. فكان يعبر عن مناظر حية وصور لشخصيات بنفس الدقة والمهارة في إبراز طلاوة المظهر التي تتوافر لصانع المجوهرات ويتضح ذلك جلياً من عناوين مقطوعاته: فهو تارة يصور "الناقهة من المرض" و"المشدوهة" L' Enjouée "والجليلة" La Majestueuse و"المرهفة الحس" La Voluptususe وحينا يرسم صوراً بديعة مثل: "شريطة القبعة الطائرة" Le Bavolet Flottant و"الحواجز الخفية" Les

Barricades Mysterieux و"الشيوخ العشاق" Les Vioux Galants و"أمينات الصندوق اللاتي بطل عملهن" Les Trésorières- surannées ولكن كثيراً ما قيل عن كوبران بأنه لا يعدو عن كونه مؤلف بسيط من حظ من رشاقة الأسلوب، ومما قلل من شأنه في نظر أصحاب هذا الرأي أنه كان يمارس أسلوباً جلياً مختصراً خالياً من كل عبارات التفخيم في التعبير مع أنه على العكس يكفي أن تستمع إلى مقطوعاته الرائعة مثل الحفلات الموسيقية الملكية Les Concerts Royaux أو على الأخص قطع الكانتاتا مثل "دروس من الدجى" Leçons de Ténèbres أو "أغنية الموتيه الكبرى لسانت سوزان" Grand Motet de Sainte Suzanne حتى تؤثر فيك بما تشتمل عليه من نعومة الألحان ومن قوة التعبير المركز. ولقد أعجب به باخ وأخذ عنه الكثير كما مارس مثله وفي عبقرية فذة أسلوباً قوياً يشتمل على هارمونية نقية وزاد عليه كوبران بأنه أضاف إليه تلك السلاسة وشيئاً من الدعابة حتى في نوع من الخبث مما تميزه به التفكير الفرنسي الذي يستوي فيه التعبير في درجة تتوسط بين الميل إلى النظام العقلي والنبضات الحسية لمشاعر القلب. وبذلك يتخذ مكانه الطبيعي من التسلسل الفكري الذي انتظم من أجيال بفرنسا منذ عهد جوسكان دي بريه حتى موريس رافيل[50].

([50]) أي من القرون الوسطى حتى القرن العشرين– المراجع

الحياة الموسيقية بألمانيا- شوتز

لقد ظل الموسيقيون الألمان حتى القرن الثامن عشر يدرسون في عناية كل النماذج الموسيقية الجديدة التي كانت تصلهم من فرنسا وإيطاليا ويحاولون محاكاتها. وكانت إيطاليا تستهوي الفنانين الألمان وتتسلط عليهم فكان المئات منهم يحجون إليها. ومن جهة أخرى كانت البلديات بما لها في ذاك الوقت من سلطات واسعة، تتولى بالرعايا "موسيقى البلدية" الذين كانوا ينتظمون في جمعيات طائفية "ممتازة"، ويساهمون في إحياء حفلات البلدية وفي الاجتماعات والمواكب التي كان يقوم بها اتحاد طوائف الحرف، فكانوا يعزفون للرقص في الأفراح والاحتفالات المدنية كما كانوا يرتقون أبراج الكنائس لينشروا على المدينة من فوقها أنغام الكورال الدينية وألحان الموسيقى غير الدينية أيضاً.

وكان طابع عقلية هؤلاء الموسيقيين الموظفين في البلديات ما يميز طابع العقلية الألمانية في ذاك الوقت. وكان مثلاً أحد مشاهير علماء النظريات الموسيقية وهو برايتوريوس **Praetorius** (مؤلف عدة قطع فخمة من نموذج اليافان[51]) موسيقياً ببلدية برلين. وإلى جانب ذلك كان بلاط الأمراء وكنائسهم الخاصة الصغيرة قد اختصت، إلى حد ما، بموسيقى الحجرة.

(51) والبافان نموذج من الموسيقى الراقصة ذات السرعة البطيئة، وهي من أصل إيطالي ويرجح أن تكون نشأتها من مدينة يادوفا ولهذا كانت تسمى مبدأ الأمر (بادوفانا)، وهذا النموذج لا يزال متداولاً في الموسيقى المصرية. وكان في العصور القديمة أغنية تنشد في مواكب العرس، ويرجع تاريخه إلى نحو من ثلاثمائة سنة. المراجع

وفي عام 1609 بعث الكونت موريس دي هيس كاسل LANDGRAF MORIZ DE HESSE- CASSEL بالموسيقى الخاص به شوتز SCHUTZ إلى البندقية ليلتقي هناك بالمؤلف الشهير جيوفاني جابرييللي فأقام هناك أربعة أعوام، كما كان فروبرجر عازف الأورغن بفيينا قد حصل أيضاً قبل ذلك على أجازة لمدة أربع سنوات استطاع خلالها أن يرحل إلى روما ليعمل مع "فريسكو بالدي" عازف الأورغن بكنيسة سان بيترو والذي كان يعد أعظم عازف على هذه الآلة في عصره.

ثم استدعي شوتز بعد ذلك إلى خدمة الكونت وبعد ذلك بوقت قليل أصبح رئيساً لمنشدي كنيسة درسدن حيث ظل بها إلى أن توفي وعمره 87 عاماً باستثناء فترة وجيزة من التغييب عنها بسبب اضطرابات حرب الثلاثين سنة. وهناك بهره ذلك الفن الغنائي الذي نشأ في فلورنسا ومانتوا كما راعه أسلوب البوليفونية الفخم الذي كانت تعتنقه مدرسة سان مارك[52]. ولقد استطاع بعبقريته أن يجمع بين الأسلوبين في تركيب واحد، كما بعث في الموسيقى الدينية حيوية وروحاً فياضة لم تعرفهما من قبل في أسلوبها. وأما ألحانه فكانت تتابع النصوص الدينية وتقوي معانيها، ولما كان هو من الرجال الصالحين، لهذا كان أسلوبه مدفوعاً بشعور قوي من الإجلال للكلمات المقدسة التي يريد تمجيدها مما ظهرت مع نصوص الكتاب المقدس في أعظم ما تكون من القوة الروحية كما خلت من كل ما يخدش عظمتها وبدت رائعة في بساطة عبارتها.

([52]) مدرسة جابرييللي وغيره من أتباع المدرسة الفلمنكية بالبندقية وقد ورد ذكرهم في الفصل السابق. المراجع

ولقد كتب قطعاً غنائية من نموذج الكانتاتا تنشد من صوت واحد أو أكثر بمصاحبة الأوركستر ومجموعة من المنشدين، وترانيم كانت في بعض الأحيان في فخامة أسلوب مدرسة البندقية ولكنه بعد ذلك كلما تقدمت به السن أخذ يتجرد عن هذه الأساليب المنمقة وأصبحت مؤلفاته من طابع أكثر بساطة ولو أنها كانت تفيض بأعمق المشاعر. وفي أواخر حياته كتب موسيقى لأربعة صيغ من سيرة المسيح **Passions** مأخوذة من كتب الإنجيل الأربعة[53]. وهي تعد، بالإضافة إلى بعض كونشرتات دينية أخرى قام بكتابتها، بمثابة ذروة الارتقاء في مؤلفاته الموسيقية. ولقد أخذ شوتز الكثير من منتفردي حتى كانوا يسمونه: "منتفردي بلاد الشمال" ولكن أسلوبه كان أكثر صرامة وخشونة وأكثر بساطة.

ولقد كان قادة المنشدين وعازفو الأورغن جميعهم بألمانيا يتبعون طريقة شوتز وأفكاره في كثير أو في قليل ولكن اثنين منهم بلغا شهرة واسعة وهما: هيرمان شاين **HERMANN SCHEIN** وصمويل شايدت **SAMUEL SCHEIDT** ولقد فاقهما بوكستهوده **BUXTEHUDE** الموسيقي العظيم وعازف الأورغن البارع. وهو مولود بمدينة هلسنبرج بالقرب من إيلسينور حيث كان أبوه نفسه عازفاً على الأورغن بها، وقد توفي بمدينة لوبيك عام 1717[54] ولقد كان يكتب في

(53) وهي إنجيل متى وإنجيل مرقس وإنجيل لوقا وإنجيل يوحنا وهم الأربعة القديسين الذين جمعوا تعاليم السيد المسيح وسيرته.

(54) ديتريش بوكستهوده، ولد بمدينة هلسنبرج عام **1637** وكانت وقتئذ تابعة للدانمرك وأصبحت الآن تابعة للسويد. المراجع

جمل طويلة متكررة على نمط أسلوب كاريسيمي مهدت بقوة أثرها إلى أسلوب هيندل. ولقد درس على فروبرجر الذي كان بدوره أحد تلاميذ فريسكو بالدي بروما.

ومن جهة أخرى رحل "موفات" و"كوسر" **KUSSER**[55] وكثيرون غيرهما إلى باريس ليدرسوا على لوللي واستطاعوا جميعاً نقل طرقه ونماذجه في التعبير الموسيقي كما قلدهم داخل البلاط موسيقيون ذوي شأن كبير أمثال فيليب إيرلباخ ويوهان فيشر ومن ذلك تتضح لنا الصلة التي كانت تربط الموسيقيين من مختلف البلاد. والواقع أن ألمانيا في القرن الثامن عشر[56] كانت تبالغ في محاكاة أساليب جيرانها حتى فيما كان للبعض من أسلوب غريب ومتحذلق في الكتابة. وكانت هذه المحاكاة لا تجري بلا شك دون كبوات ودون نوع من السذاجة وكان المؤلفون لا يزالون يمارسون كتابة نماذج متتالية الأوركستر **Suite d'Orehestre** وصوناته الحجرة **Sonata de camera** وموسيقى الرقص على نسق نماذج الرقص الفرنسية إلى جانب فن "الأغنية الرفيعة" **Lied** والذي عني به الألمان بنوع خاص.

ولقد ابتكر هاينريش ألبرت نموذجاً جديداً منه وهو نموذج الميلودية ذات المصاحبة الهارمونية من الآلات. ولقد ترسم طريقته وفاته فيها آدام كريجر لكن الموت قد عاجله مع الأسف وهو لا يزال في شرخ الصبا،

([55]) جورج موفات (**1645– 1704**) وكوسر (**1660– 1727**).

([56]) لعلها القرن السابع عشر إذ في القرن الثامن عشر كانت الموسيقى الألمانية مسيطرة على أوروبا جميعها في الابتكار بفضل باخ وهيندل وهايدن وموتزارت كما سيجيء الكلام عنه في الفصل القادم. المرجع

ولقد كانت جملة الميلودية تفيض نضارة لا مثيل لها كما ظهر من بين كتاب "الأغنية الرفيعة" فولفجانج فرانك الذي يتصل اسمه بأولى محاولات إقامة الأوبرا الألمانية بمدينة هامبورج.

ولقد كانت الأوبرا الإيطالية في هذا الوقت بما لها من بريق وقوة جاذبية متسلطة على معظم بلاد أوروبا الوسطى كما وصلت إلى بولنده وروسيا. وكان الأمراء وكبار الأشراف ممن توفرت لديهم الإمكانيات المادية لإخراج الأوبرات يعتمدون في تأليفها على الإيطاليين الذين كانوا يكتبون منها الآلاف. ومن ناحية أخرى لم يكن المؤلفون بهامبورج على حظ من الموهبة والمهارة ولو أنه قد ظهر من بينهم ريتشارد كايزر ويوهان ماتيسون اللذان كانت لهما دراية عملية ممتازة في استخدام الأوركستر في الأوبرا كما كانت لهما أساليب رائعة للموسيقى الغنائية. ولكن الكلمات التي كانا يلحنانها بلغت من الضعة والحقارة بما أودى بمكانه "مؤسسة الأوبرا" بهامبورج بعد أن أصابت نجاحاً كبيراً في وقت ما ولم تستطع بعد ذلك أن تقوم لها قائمة. كما ظلت مدينة هامبرج بعد ذلك بعيدة عن أن تكون مركز الثقافة الموسيقية المزدهرة بألمانيا.

الأوبرا الإنجليزية- بيرسيل

لقد كانت مسرحيات "مارلو" و"بن جونسون" و"شكسبير" محاطة بعدة نماذج من الموسيقى المسرحية على الطريقة الإيطالية كما أن عدداً قليلاً من المؤلفين الآخرين كانوا يكتبون الأوبرا والباليه للبلاط في أسلوب منمق على

الطريقة الفرنسية ولكنهم لم يرقوا في أمانتهم وهم ينقلون هذه الأساليب عن مستوى التفاهة. ومن وسط هذه الحياة الموسيقية الكلساء بزغ كوكب لامع هو بيرسيل الذي سطرت عبقريته تاريخ الموسيقى بإنجلترا خلال الربع الأخير من ذلك القرن.

ولقد نشأ بيرسيل (1658– 1695) مثل أبيه بالكنيسة الملكية حيث أصبح عازفاً بها على الأورغن وعندما بلغ الثانية والعشرين من عمره أخرج أوبرته الرائعة: "دايدو وآيناس" فكان لها شأنا عظيماً.

وإلى جانب ذلك كانت الموسيقى الفرنسية تزاول في اضطراد داخل بلاط شارل الثاني الذي أنشأ أيضاً فرقة من أربعة وعشرين عازف للفيولينة[57] كانت تعزف موسيقى يسودها أسلوب لوللي.

ومن ناحية أخرى استعار بيرسيل الكثير من أسلوب لوللي حيث كانت موسيقاه تتضمن أجزاءً كاملة من موسيقى لوللي كما كان يحاكي أسلوب الإيطاليين ونماذجهم الموسيقية وطريقتهم الزخرفية، ومع ذلك فقد احتفظ بطابعه الشخصي وظل إنجليزياً فوق كل هذا. وهو موسيقي فريد في نوعه. فهو من جهة ذو مزاج عليل ولذلك لم يتمكن من التأليف إلا خلال خمسة عشر عاما فقط. ومن جهة أخرى نجد في موسيقاه قوة التأليف إلى جانب ضعف الأسلوب أيضاً، كما يجمع في أسلوبه بين الأناقة الرائعة والتفاهة ونجد عنده طابع المرح الشعبي المتدفق وخفة الروح إلى جانب طابع الأسى والحزن المرير. ويبدو في بعض الأحيان أنه لا يستطيع

(57) على غرار الفرقة التي أنشأها لويس الرابع عشر بفرساي وأسند قيادتها إلى لوللي. المراجع

التعبير إلا في أسلوب من التردد الصبياني[58] ثم فجأة نشعر بأنه يرتفع في قفزات مدفوعاً بأدق المشاعر. ولقد كتب موسيقى من كل أنواع النماذج الموسيقية وأمكنه أن يضفي عليها جميعاً من نوره العجيب. كما أنها تشتمل على مواضع ذات أفكار شاعرية قوية إلى جانب ما يوجد بها هنا وهناك من لحظات الانفعال والألم التي لا تلبث أن تزول وهي في مستهلها.

ولم يألُ بيرسيل جهداً في التفوق في كل من الإيطاليين الذين كانوا قد أنشأوا داراً للأوبرا بلندن والفرنسيين الذين كانوا في البلاط، فاستطاع أن يسيطر في سهولة على بني وطنه الذين لم يكونوا يتساوون معه في عبقريته.

ولقد أراد القدر ألا تعرف إنجلترا من بعده أي مؤلف موسيقي يستحق الذكر وأن تضطر إلى إشباع ميلها العظيم للموسيقى عن طريق الاستناد إلى مؤلفين يفدون إليها من القارة الأوروبية.

([58]) هذا حكم في منتهى القسوة على موسيقى بيرسيل إذ الواقع أنك تجد كل هذه المشاعر معبراً عنها في موسيقاه ولكنها لا تجتمع في القطعة الواحدة، وفي هذا ما يفسر تنوع النماذج التي كان يكتب منها موسيقاه. وأما وصف كتابته "بالتفاهة. والتردد الصبياني" فلا يقوم على أساس، استمع إلى أي قطعة مما كتبه ولتكن مثلاً "الآريا" الصغيرة التي كتبها من مقام "لا" للديوان الصغير لآلة الفلوت بمصاحبة الكلافسات فإنك تجدها تفيض بقوة الإحساسات المركزة وتشتمل على أعمق العواطف رغماً عن ثوبها البسيط الخالي من كل عبارات الزخرفة والتنميق. المراجع

الفصل الخامس

القرن الثامن عشر

صورة إجمالية للموسيقى الأوروبية عند بداية القرن الثامن عشر

لقد رأينا في القرن السابع عشر[59] كيف كانت بلاد شمال إيطاليا المكان المختار الذي دارت عليه الأحداث الحاسمة في الحياة الموسيقية، وبينما كان البابوات يستدعون إلى روما جميع المؤلفين من ذوي الشهرة الواسعة في الموسيقى الدينية كانت فلورنسا ومانتوا والبندقية مراكز نبتت منها النماذج الموسيقية الجديدة وانتشرت في كل مكان.

وفي أواخر ذلك القرن بدأت نابولي تحتل مكانة بلاد شمال إيطاليا وخصوصاً كمركز لتطور الأوبرا. وقد ظهر هناك موسيقى ذو تراث خصب وموهبة عظيمة هو أليساندرو سكارلاتي (**1659– 1724**) برزت بفضله موسيقى نابولي، وهو أحد تلاميذ كاريسيمي وفي عام **1648** عين رئيساً لمنشدي الكنيسة الملكية بنابولي وظل يحتفظ بهذا المنصب حتى وفاته.

([59]) في النص الفرنسي "القرن الثامن عشر" ولعل هذا من قبل الخطأ في الطباعة إذ لا يستقيم ذلك وسياق الكلام. المراجع

وكان قد سبقه بعض الرواد الذين مهدوا له الطريق أمثال أليساندرو سنراديللا، وفرانشسكوا بروفنتسيالي، وأصبح من واجبه أن يضفي على هذه الحركة التي بدأها سلفاه شدة وقوة دفع عظيمة. وهو لا يعد من المبتكرين للنماذج الجديدة أو الداعين لنشر قاعدة من القواعد التي تحدث الثورات الفنية، ولكنه عرف كيف يبرز النماذج الفنية التي كانت متداولة في بلاده قبل مجيئه في سهولة ومهارة فائقة. وكانت نابولي قد أصبحت شهيرة بمغنييها كما كانت بها أربعة معاهد عليا للموسيقى (كونسير فاتوار) يدخل بها الأطفال وهم في سن مبكرة لتربية أصواتهم وتنميتها للغناء. وقد ذهل الناس من براعتهم الفنية وقدرتهم على ارتجال الألحان. كما كانوا من جهة أخرى يستهدفون في عقيدتهم الفنية تنمية الصورة الموسيقية والوصول إلى الطلاقة والبراعة في الغناء مما أدى إلى انحطاط الفن بسبب الإسراف في إشباع الرغبة في القيام بنوع من البهلوانية الصوتية عن طريق إنشاد مقطوعات تبرز الحركات الفنية الجريئة وحسب.

ومع كل هذا لم تؤثر هذه الطريقة في أليساندرو سكارلاتي خصوصاً في مستهل حياته ولم تفسد أسلوبه. وإننا لندهش من تراثه الخصب الوفير بينما نجد أن معاصرينا قد يظل الواحد منهم عدة سنوات يعمل في إنجاز أحد مؤلفاته؛ إذ قام بكتابة 115 أوبرا و700 من مقطوعات الكانتاتا وأكثر 200 من الترانيم الدينية وعدداً لا يحصى من نماذج الأوراتوريو ومن مقطوعات موسيقى الحجرة.

وقد خلف لنا الجزء الأعظم من مؤلفاته في هيئة مخطوطات وهي لا تخلو من صحائف ذات جمال رائع، كما أن أسلوبه – رغماً عن وفرة إنتاجه – لم يكن خلوا من القوة في التعبير عن الشعور.

ولقد ساهم سكارلاتي في تأسيس مدرسة كبيرة للأوبرا بنابولي اشتهرت على الخصوص بفن إنشاد الغناء المنفرد **solo** والإلقاء الملحن **recitative** وكانت الموسيقى الإيطالية تسود جميع البلدان كأميرة مزهوة بتملقها الجميع فيما عدا فرنسا رغما عن محاولات مازاران في التعلق بها، إذ سرعان ما استطاع أن يكبح جماحها كل من لوللي ولويس الرابع عشر. ولقد أصبحت فيينا وميونيخ مركزيها الأساسيين كما أمكنها أن تتوغل في إسبانيا، وهناك توصلت إلى خلع النماذج المحلية من الفيلانشيكوس الجميلة من عروشها. وفي الكنائس استبدلت الأناشيد ذات الطابع الإسباني بنماذج فخمة من الأوراتوريو مع بعض أغاني منفردة **soli** وأناشيد المجموعة (الكورال) ومصاحبة الأوركستر في صورة توحي بأسلوب الأوبرا.

وأما في الفلاندر وإنجلترا وفي السويد وشمال ألمانيا فقد كان يسود هناك أسلوب مدرسة فرساي. كانوا يستعيرون منه الكثير ولكنهم كانوا يصقلونه في كثير أو قليل وفق الطريقة الإيطالية وحينئذ كنت تجد ازدواجاً من الطريقتين وبذا أمكن "الجمع بين كلا الذوقين" على حد قول كوبران، وكانت نسبة المزج بين الطريقتين في الكتابة هي ما تحدد الأسلوب الخاص لكل فرد بما يناسب ذوقه وقد يكون هذا الأسلوب في ذاته خليط من

أسلوبين إلا أن أحداً لم يأنف منه كما لم يهتم أحد بالبحث عن المصادر التي قام عليها هذا الأسلوب.

وفي هامبورج استطاع كايزر أن يخلق أسلوباً ألمانيا حقيقياً عن طريق إتقانه للمزج بين هذه الأساليب، وفوق ذلك لم يتردد في أن يتبع في الأوبرا الواحدة نصوصاً باللغة الفرنسية والإيطالية والألمانية طبقاً لطابع الموسيقى التي يكتبها ووفقاً لصورتها. ألا أنه في أواخر القرن السابع عشر توالت أحداث مفاجئة ذات أهمية بالغة ولو أنها لم تكن وقتئذ ملموسة، ففي عام 1683 ولد جان فيليب رامو وفي عام 1685 ولد كل من: جورج فردريك هيندل، ويوهان سيباستيان باخ. كما أن بلاد الفلاندر وإنجلترا وإسبانيا وحتى إيطاليا نفسها في ذلك العهد كانت سوف تصبح في عالم النسيان وفرنسا سوف تقوم لمرة أخيرة بثورة موسيقية امتد صداها إلى آفاق لا متناهية بينما قدر لألمانيا أن تصبح منذ ذاك الوقت موطناً لعمالقة الموسيقى الذين سوف يأسرون العالم بفنهم.

هيندل

لقد بدأ جورج فردريك هيندل (1684– 1759) دراسة القانون بكلية هال بمسقط رأسه استجابة لرغبة أبيه، ولكن حبه للموسيقى كان طاغياً حتى كنت تراه منهمكاً في العزف على الأورغن إلى جانب قراءته في كتب القانون.

وفي عام 1703 رحل إلى هامبورج بعد أن قرر احتراف الموسيقى فقام هناك بتأليف أربع أوبرات ألمانية ذات موسيقى إيطالية تتخلل فصولها وفق الذوق المألوف وقتئذ. ثم ذهب إلى إيطاليا حيث رحب به مجتمعها النابه كما قام بأولى رحلاته لإنجلترا عام 1710 حيث قام بكتابة أوبرته "رينالدو" ذات الطراز الإيطالي ويقال أنه أنجزها في خمسة عشر يوماً وقد لاقت هناك نجاحاً عظيماً.

ولقد رأينا كيف أن إنجلترا بعد وفاة بيرسيل لم يكن لديها أوبرا وطنية، لهذا عندما عاد إليها هيندل بعد عامين وقام بعزف موسيقاه لصلاة الشكر بمناسبة صلح يوتريخت تبناه الانجليز واحتضنه أمراؤهم فأقام لديهم حتى أصبح يعتبره الجميع، وحتى الألمان أنفسهم، من الموسيقيين الإنجليز.

وفي عام 1719 أسس أكاديمية للأوبرا استخدام بها مشاهير المغنين من القارة الأوروبية. ولقد لاقت أوبراته التي كانت تقوم في كتابتها على الأسلوب النابوليتاني[60] نجاحاً عظيماً لا في لندن فقط بل تعداها إلى عدة مسارح أخرى بأوروبا. ومع ذلك كان يتهدد مشروعه، رغم حماية جورج الأول له، ما كان يقوم به بونونتشيني BONONCINI الذي كان يعضده مالبرو MALBOROUGH وبعد عدة تحولات مر بها وأزمات من التحزب كان يناضل من وسطها بكل ما أوتي من قوة أصيب في النهاية بالشلل وضاعت من جراء ذلك ثروته وأصبح متردداً في تفكيره.

([60]) نسبة إلى أسلوب مدرسة نابولي الشهيرة. المراجع

ولكنه بعد أن قام بالاستشفاء بمدينة أكس لاشابيل– Aix- la chapelle استعاد قواه وبدأ عهداً جديداً من حياته منذ عام 1740 كرس فيه كل جهوده لكتابة الأوراتوريو ووجد فيه النموذج اللائق بعبقريته الفذة وصولته وحميته. ولقد أثار أوراتوريو "المسيح" الذي كتبه عام 1742 حماسة الناس في إعجابهم به.

وعندما كان يقوم بكتابة أوراتوريو "جيفتا" (1751)[61] فقد بصره تقريباً ولكن لم يمنعه ذلك من القيام بدور عازف الأورغن عند إخراجه. ولقد توفي يوم السبت المقدس[62] من عام 1759. ولقد أقامت له لندن جنازة عظيمة بمقبرة ويستمينيستر بجوار عظماء البلاد.

وتعد مؤلفات هيندل وليدة لعدة مؤثرات معقدة. فقد ورث عن عازفي الأورغن الألمان الأصول الفنية القوية لعزفهم كما أنه كان يحاكي النماذج الإيطالية في الكتابة وخصوصاً في محاكاة صفاتها الخارجية دون أن ينغمس في أسلوبهم في الميلودية. فكان يختار لحنه بسيطاً مجرداً ثم يتناوله بالتنمية ويضخمه سواء كان ذلك في أناشيده العظيمة للمجموعة (الكورال) أو في أغانيه المنفردة الرائعة.

ومن جهة أخرى فهو يدين بالكثير من وحي مؤلفاته الدينية إلى كبار مؤلفي نماذج الموتيه من كنيسة فرساي كما اعتمد أيضاً على أسلوب لوللي

([61]) وصحتها 1752– المراجع

([62]) وهو يوم السبت السابق على يوم عيد الفصح وما يسمى بمصر "سبت النور"– المراجع

الذي يفيض نبلاً في التعبير. ومن جهة أخرى يعد بيرسيل العظيم أقرب آبائه الروحيين وقد تبعه مباشرة في الحظوة بإعجاب الإنجليز.

وتعد أعمال هيندل من تراث الثقافة الأوروبية للقرن الثامن عشر التي عرف كيف يفيد من تعاليمها العظيمة. ومع ذلك فقد كتب الجزء الأعظم من مؤلفاته بإنجلترا؛ وهو يمثل بجلاء ووضوح طابع العقلية الإنجليزية حتى أنه لا يمكننا إلا التسليم مع الإنجليزي بأنه أكبر مؤلفيهم.

وقد اتضح لهم ذلك الطابع الوطني من خلال بعض مقطوعات كتبها في مناسبات عدة مثل تلك الموسيقى التي ألفها لجورج الأول لتعزف في الهواء الطلق بعنوان "موسيقى المياه" **Water– Music** ونشيد التتويج الذي وضعه بمناسبة تتويج جورج الثاني أو الموسيقى الرائعة "لصلاة الشكر" عن ديتينجتون. ولقد استطاعت موسيقى هيندل أن تصل إلى قلوب الجماهير عن طريق وضوحها وهارمونيتها الكاملة وقوة بناءها وبروز إيقاعها.

باخ:

لقد كان جميع أفراد أسرة باخ من الموسيقيين المحترفين زهاء قرنين عن طريق الدراسة والتوجيه الوراثي. ولقد كان من عادة بعض البلاد في ألمانيا الإشارة إلى أفراد موسيقي البلدية بأسماء العائلة التي تضمهم فيقال مثلاً "آل باخ" وكان الجد الأول ليوهان سيباستيان موسيقياً ببلدية مدينة جوته **Gothe**

كما كان عمه عازفاً على الأورغن بمدينة آيزيناخ Eisenach وقد كتب مؤلفات موسيقية عالية وكأنها كانت تنبئ بظهور حفيده العظيم.

ولد يوهان سيباستيان باخ (1685– 1750) بمدينة آيزيناخ وأصبح يتيماً في العاشرة من عمره فكفله أخوه يوهان كريستوف عازف الأورغن وتوافر على تعليمه ولهذا لم يكن بدا من تنشئته الموسيقى.

وكانت مواهبه تؤيد هذا التوجيه منذ سن مبكرة دون أن تظهر عليه علامات النبوغ المبكر. فكان تلميذاً ماهراً دقيق الحس. ولقد اعتاد منذ صغره حتى آخر حياته أن ينسخ موسيقى من يحبهم من المؤلفين، وفي هذا العمل ما يثبت تواضعه في احترام المؤلفين الآخرين الذين قد فاقهم هو في هذا المضمار... وفي عام 1703 التحق بكنيسة فايمار كعازف للفيولينة ثم أصبح عازفاً للأورغن بآرمشتاد Armaiath وكذلك بميلهاوزن Mulhausen بتورنج. وأضحى مضرب الأمثال في مهارة العزف على الأورغن كما كان يقوم بجولات في المدن الكبرى. ولما رفض تعيينه بوظيفة رئيس فرقة الموسيقى بكنيسة فايمار حصل على نفس الوظيفة في بلاط الأمير كوتين وكان الأمير نفسه يعزف الكلافسان لهذا فقد أعرض باخ مؤقتاً عن موسيقى الكنيسة، وهذا هو العصر الذي وضع خلاله كتابه الأول "للكلافسان المعدل" وكونشرتات براندنبرج.

وكانت زوجته الأولى ماريا بربارا قد توفيت فاقترن بالمغنية الشابة "آنا ماجدالينا" والتي يرجع إليها الفضل في الإيحاء إليه بعدة مؤلفات بارعة. وفي عام 1723 عين مديراً موسيقياً بمدينة لايبزج ورئيساً لفرقة

المنشدين بكنيسة سان توماس. ولقد كان مرتبه الكبير يسمح له بالمعيشة العائلية الهادئة التي كانت تتوق إليها نفسه رغم إنفاقه على أولاده العشرين الذين أنجبهم من زيجتيه.

ومن ناحية مهنته لم تكن تجري الأمور بها دون الالتقاء بالصعوبات التي كانت دائماً في صورة فظيعة فكان عليه أن يتوافر على القيام بواجباته في أربع كنائس وفي إعداد التلاميذ الذين لم يكونوا دائماً على جانب من النظام. كما أنه من جهة أخرى لم يستطع إلا تكوين مجموعة من المنشدين محدودة العدد والفرقة من عازفي الآلات لا يزيد أفرادها عن الخمسة عشر. ومع ذلك رغماً عن هذه الظروف وهذه الإمكانيات الضيقة استطاع باخ أن يكتب مقطوعاته من الكانتاتا التي لا مثيل لها من القوة.

وقد وصل باخ في كتابته إلى قوة هائلة في التعبير الموسيقي عن طريق جمعه بين الاستمرار في الأسلوب الكونترابنطي القديم والهارمونية الجديدة المستعملة في أيامه. وهو يضم إلى ثرائه العريض نوعاً من السذاجة والبساطة الطبيعية والسهولة في أسلوبه لا نظير لها. ولقد قدم للموسيقى مؤلفات في نفس القوة التي لرسومات ميكيل أنجلو. كما تشتمل على تفصيلات جميلة في أسلوب مصوري يوم الأحد. وفي الحق لا يمكننا أن نجزم بتفوق مؤلفاته في ناحية واحدة من النواحي الفنية: أمن قوة بوليفونيتها المركزة أم من ثراء ابتكار ميلودياتها أو من تنوع إيقاعها الدائم التحول أو من تدفق هارمونياتها التي تتمشى دائماً مع حدود المنطق حتى في جرأتها. وتجده في كل النماذج الموسيقية التي طرق الكتابة فيها يدمغها دائماً بطابعه

القوي وحتى في مقطوعات "الفوجة الأورغن" التي يمكن القول بأنها من قبيل التمرينات الموسيقية الميكانيكية للعزف، فإنك تجده أيضاً قد بلغ الذروة في التعبير عن العواطف المؤثرة. وفي "موسيقى الكلافسان" أو في الصوناتات التي جعل فيها الفيولينة تتحدث في روعة إلى الكلافسان أو في مجموعة الكونشرتات فإننا نتبين روحه الألمانية منطبعة من وراء ثقافته الإيطالية وهو في كل هذا يعد بحق الابن الروحي لشوتز.

ومن أجل ذلك فهو يعبر عن فكر جدي يبدو في بعض الأحيان على جانب من الصرامة ولكنه رغم ذلك ينشر روح المرح العميق. وتعد مقطوعاته للكانتاتا بصفة خاصة موضوعاً جديراً بالدراسة والإعجاب. وإذا كانت تشتمل على جانب من الإطالة في الأسلوب خصوصاً عندما يحاول باخ التمشي مع الطريقة البنائية المتبعة في عصره، فإنه مع ذلك يصل عن طريقها إلى أعلى مراتب التأثير الشعوري. ولنذكر بأنه كتب أيضاً خمس حلقات من الكانتاتا لتنشد أيام الأحد وفي الأعياد السنوية (ولم يبق لنا منها سوى مائتين فقط). ولم يكن يرمي من تأليفها أن تخلد للأجيال القادمة أو أن يناله منها شهرة وإنما قصد منها أن تكون في خدمة المصلين الذين كانوا يترددون على كنيسته، ولهذا تجد طابع الألفة الداخلية intimité يشع من ثناياها. ومن جهة أخرى لا يغيب عن أذهاننا بأن باخ نفسه كان رجلاً صالحاً أميناً. فكان يقوم بواجبات الموسيقى، أو بعبارة أخرى بفنون حرفة الموسيقى التي ألقيت على عاتقه، في مواظبة وتفاني.

وكان دائماً يظهر في أجلى عظمته وفي أسلوب الأكثر تركيزاً بما يميزه عن غيره من المؤلفين عندما يقوم بالتعبير عن عاطفته الدينية، ومن جهة أخرى لما كانت أناشيده للمجموعة تقوم على أساس متين من الألحان والأناشيد البروتستانتية لهذا لم تؤثر فيها تعقيدات الصنعة الفنية ولم يخنق فيها تدفق التراتيل الشعبية للصلاة.

ولقد كان باخ سيد الأصول الفنية في الكتابة حتى أن كل ما اشتملت عليه من دقائق فنية كان يبدو وكأنه كتب بطريقة تلقائية. وأما تشعب الكتابة البوليفونية في موسيقاه فكان يجري في سهولة وكأنه تفاعل لوحي التأليف. وفي الموسيقى التي كتبها عن "سيرة المسيح طبقاً للقديس متى" يستعمل فرقتين من الأوركسترا واثنين من الأورغن ومجموعتين من المنشدين، وإلى جانب ذلك استطاع إظهار مواهبه في استغلال كل الإمكانيات البوليفونية للآلة الموسيقية الواحدة، وذلك في مقطوعاته المسماة "بارتيتا" **Partitas**[63] وفي الصونات التي كتبها للفيولينة المنفدرة حتى يخيل أنه قد أخذته نشوة هذا العمل المعقد الذي لا يجاريه فيه أحد في تاريخ الموسيقى بأسره.

ومما يثير الدهشة أن عظمة باخ لم يكن قد تبينها معاصروه ولكن العارفين ببواطن الأمور منهم لم يكن يخفى عليهم ذلك. ولم ينشر من مؤلفاته في حياته إلا النذر القليل كما أنه لم يعرف في عصره إلا على أنه

([63]) وهي نوع من المتتاليات الموسيقية (**Suites**) تتألف الواحدة منها من عدة قطع قصيرة عادة من خمسة أو ستة – المراجع

من كبار العازفين على الأورغن وكان لا بد من الانتظار حتى القرن التاسع عشر لكي ينال من الجيل التالي حقه اللائق من الأهمية والتقدير.

كما كان من اللازم أيضاً أن ننتظر حتى القرن العشرين عندما توطد مجده نهائياً بصورة لا تقبل التنازع. ولقد اكتشفه كل من شومان ومندلسون كما قاما بتعريفه للناس. ولقد قام مندلسون بإخراج "سيرة المسيح طبقاً للقديس متى" عام 1829 كما قام بيترز[64] في عام 1837 بنشر مؤلفاته لمختلف الآلات الموسيقية وفي عام 1850 تأسست بمدينة لايبزيج "جماعة أصدقاء باخ" Bach Gesellschaft التي قامت خلال نصف قرن بالدعوة بكل الوسائل الفعالة إلى إقامة الأبحاث عن مؤلفاته ونشرها والترويج لها وعزفها.

وكان من ضمن أولاده عدد كبير من المؤلفين. وفيما تبقى من مؤلفات ابنه الأصغر فريدمان (1710– 1784)، الذي كان عازفاً على الأورغن بمدينة هال، ما يوحي إلينا بأنه كان موسيقياً ذات صفات عالية ولكنه كان منغمساً في حياة طائشة ولقد امتاز فيليب عمانويل (1714–1788) بمقطوعات كتبها للكلافسان تشتمل على أسلوب من الميلودية مفعم بالتنميق. ولقد كان عازفاً للكلافسان للإمبراطور فردريك الأكبر[65] وعندما مات كان مديراً موسيقياً بكنيسة هامبورج.

([64]) دار ألمانية شهيرة لنشر الموسيقى وطبعها بمدينة لايبزيج لها عدة فروع في مدن العالم وهي تقوم إلى الآن بأداء رسالتها.– المراجع

([65]) وكان الإمبراطور فردريك الأكبر نفسه من أمهر العازفين على الفلوت وقد كتب لها كونشرتات شهيرة تعزف للآن في الحفلات الموسيقية.– المراجع

وأما يوهان جوتفريد برنارد (1715– 1739) فكان أيضاً موسيقياً موهوباً إلا أنه مات صغير السن ولم يستطع أن يترك تراثاً موسيقياً. في حين أن يوهان كريستوف فردريك (1732– 1795) كان رئيساً لمنشدي كنيسة الكونت ليب Lippe وقد كتب عدة مقطوعات رائعة من الموسيقى الدينية ومؤلفات جميلة وعديدة لموسيقى الحجرة. كما أن يوحنا كريستيان الصغير (1735– 1782) يعد أشهرهم جميعاً فكان يكتب في نماذج من الموسيقى غير الدينية وفي أسلوب مهذب. ولقد اعتنق الكاثوليكية وأصبح عازفاً للأورغن بكنيسة الدومو بمدينة ميلانو ثم استقر بعد ذلك بلندن حيث أصبح عازف الأورغن لدى الملكة.

رامو:

وفي بداية القرن الثامن عشر، حينما ظهر عدد كبير من المؤلفين البارزين الذين امتازوا بقوة أسلوبهم وبوفرة مؤلفاتهم وجد هؤلاء أن باخ يبرز في القمة التي توجت الحياة الموسيقية في عصره. فهو يلخص ويعظم كل ما أورده المؤلفون على تعاقب الأجيال السابقة عليه. لهذا لا تمثل مؤلفاته نقطة بداية وإنما تعتبر خلاصة لما سبقها من المؤلفات وهو حين يكتبها كان يعني فقط بأن يقوم بمهنته كرئيس لجماعة المنشدين الدينيين لهذا عندما مات لم يخلف وراءه أي أثر في معاصريه في حين أن رامو، وكان في نفس الوقت قد قام بوضع القواعد الكبرى للهارمونية، وبذلك بدأ عهداً جديداً في الحياة الموسيقية.

وكان جان فيليب رامو (1683– 1764) عازفاً للأورغن بكاتدارئية ديجون في الثامنة عشر من عمره عندما أرسله أبوه إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية ولكن يظهر أن كل ما حصله هذا الشاب من رحلته هو احتقاره للموسيقى الإيطالية وبعد عودته أصبح عازفاً على الأورغن بمدينتي آفينيون وكلبرموفيران ثم بديلاً لأبيه يديجون (1709).

وكان ذو طبع جدي وخلق مستقيم لكنه يؤثر العزلة ويكره مخالطة الناس لهذا كان يهابه الجميع. ولقد كرس حياته حتى الأربعين من عمره في عزلته عاكفاً على دراسة علم الهارمونية النظرية وكان مما استرعى اهتمامه أنه وجد أن نظرية الموسيقى رغما عما كتبه كبار المؤلفين ظلت في حالة مضطربة. ومنذ عهد لوللي أصبحت الهارمونية أهم عناصر التأليف الموسيقي إذ يتوقف عليها سير الكتابة ولهذا رأى رامو أنه لا بد من تحديد هذا الدور الأساسي لها؛ أو لم تصبح الموسيقى بصفة عامة بعد أن انتقلت من "المونوديه" إلى البوليفونية وأساليب الكنترابنط المتنوعة نظاماً من تعاقب المركبات الهارمونية التي تشتمل على جوهر الموسيقى المراد التعبير عنها؟ لهذا كان من اللازم إذن الربط فيما بين هذه العناصر المتناثرة وتعيين القواعد الخاصة التي تحدد العلاقات الهارمونية كما تبدو من الحياة التجريبية حتى عصره.

هكذا كان رامو يفكر في استنباط الحقيقة المهمة التي تقيم قواعد الجمال للأصوات الموسيقية بكيفية مستقرة ونهائية.

وفي عام 1722 صدر كتابه "رسالة في الهارمونية" **Traite de I 'Harmonie** فأحدث ضجة في عالم الموسيقى. ولقد برز صاحبه على أنه أعظم عالم بنظريات الموسيقى بل أيضاً معلم راسخ العلم وعلى جانب كبير من الدقة كما أن المؤلفات التي نشرها بعد ذلك كانت تقطع بمكانته القوية. وأبحاثه غزيرة المادة معقدة وطابعها العلمي كان غالباً عسيراً على الفهم. وهي تبدو لنا اليوم جافة رغم أنها كانت موضع تقدير مجتمعه الثقافي الذي كان يسوده التفكير العلمي وخصوصاً علوم الرياضة والطبيعة (ولحسن الحظ أن نظرياته كان قد أوجزها ووضحها دالامبير في كتابه "عناصر الموسيقى والعملية طبقاً لقواعد المسيو رامو").

وعندما قام رامو في دراساته بإيجاد صلة القربى بين المركبات الهارمونية استخلص من ذلك على وجه التحديد الدور الذي تقوم به المركبات الهارمونية الأساسية تلك التي تعد أساساً تتفرع منها الهارمونية بأسرها.

إلى هنا لم يكن رامو، فيما عدا بعض القطع التي كتبها للكلافسان، يؤلف أي قطعة من المقطوعات الموسيقية حتى قابل لابوبلينيير **La Pouplinière** أحد جباة الضرائب ممن كانوا يشجعون الفنون والآداب ويشملونها برعايتهم، فعينه مديراً لحفلاته الموسيقية. وبفضل ما كان عليه هذا الرجل من نفوذ وسخاء استطاع رامو أن يخرج أوبرته "هيبوليت وآريسي" **(1733) Hippelyte et Arcie** ولقد أثارت وقتئذ جدلاً عنيفاً. فقد كان يعاب على مؤلفها أنه استعمل هارمونية غربية كما أن

مشاركة الأوركسترا فيها طغت على ما عداها من مقومات الأوبرا. ولهذا اعتبروه من المؤلفين العسيرين على الفهم. كما كان يبدو للكثيرين من الناس على أنه من العلماء النظريين أصحاب الآراء الثورية الذين كانوا يحاولون أن يدخلوا في موسيقاهم نظريات كان لا بد أن تظل في عالم المجردات.

ومع ذلك فقد شقت مؤلفاته طريقها كما أصابت كل من مسرحياته "الهند المهذبة" **Les Indes galantes** و"كاستور وبوللوكس **Castor et Pollux** وأعياد هيبيه(66) **Les Fêtes d'Hébé** و"داردانوس" **Dardanus** نجاحاً كبيراً وترحيباً من باريس وهكذا انتهى الصراع بين أنصار لوللي وأنصار رامو بفوز رامو في المعركة وأصبح مؤلفاً موسيقياً لديوان الملك فأثار اهتمام بلاط فرساي وإعجابه بكوميدياته للباليه وبنماذجه من أوبرات البالية مثل "أميرة نافار" و"بلاتيه" **Platée** و"مفاجئات الحب".

وبعد ذلك صادفت مؤلفاته نوبات من الإخفاق والفشل لا مثيل لها. فقد كان هو فريسة لمهاجمة "الفلاسفة" "ديدرو" و"روسو" و"جريم" نتيجة لاتجاه التفكير الجديد فكانوا يهاجمونه في عنف وكان هو أيضاً حاد الطبع لهذا كانت الأيام الأخيرة من حياته حالكة. وبعد خمسة عشر عاماً من وفاته لم تعد تمثل أي من أوبراته ضمن البرامج المعتادة فقد تغيرت الأوضاع وجاء عهد سطوة جلوك وقد ولع الناس "بالأوبرا كوميك

(66) آلهة الشباب في الأساطير الأغريقية وكانت تقدم خمر النكتار في حفلات الشبا.– المراجع

Opera– Comique لما كانت تشتمل عليه من موسيقى عاطفية بسيطة وسهلة. والواقع أن هذا التحول كان بسبب المظهر الخارجي للأوبرا فأوبرات رامو مثل جميع الأوبرات التي يسمونها "بالطراز القديم" كانت تتناول شخصيات مسرحية من العصور القديمة يرتدون ملابس مصطنعة وعلى جانب من الخطأ التاريخي والتي لم تكن تتمشى مع تيار التفكير السائد. وأما المسرح الجديد فقد تخلص من كل هذه المواد الاصطناعية التي كانوا يعتبرونها سخيفة وفي نفس الوقت استبدلت بالطبع بمصطنعات أخرى. ولقد كان الناس يصفقون لتلك البلاغة في التعبير بأسلوب خطابي مما كان يمهد في ذلك الحين للثورة والحركة الرومانتيك. ثم جاء بعد ذلك غزو الأساليب الإيطالية وأعقب ذلك فاجنر.

ولقد كانت أساطير فاجنر أكثر عنفاً وخشونة وأكثر تأثيراً في الجمهور عند نهاية القرن التاسع عشر من تلك الأساطير الرفيعة التي أخذها راموا عن الثقافة الإغريقية وما كان يعمها من الميل إلى الخيال ليقدمها إلى مجتمع أكثر حظاً من الثقافة.

وأما مؤلفاته النظرية فلم يتوقف الناس عن دراستها وقد وجدوا بها القواعد التي تعين على إقامة أسس تدريس الموسيقى في العصر الحديث وبذلك فتح الطريق "للعودة إلى رامو"، ولقد أعيد نشر مؤلفاته عام 1885 في الطبعة الضخمة التي قام بها كاميل سان صانز وشارل ماليرب. ولقد أظهر ديبويسي إعجابه برامو.

أما أوبراته فرغما عن اشتمالها على مقطوعات رائعة من تجويد الإنشاد **recitative** وألحان تثير الإعجاب إلا أن أشخاصها المسرحية لا تعبر بطريقة مباشرة وفي أسلوب مؤثر. ولكن هذا لا يعد خطأ مما يمكن نسبته إلى المؤلف بل إنه يرجع إلى خطأ في نموذج الأوبرا نفسه.

ومما يثير الإعجاب أن راموا عالم النظريات الموسيقية كان أيضاً نابغة وعلى حظ كبير من الشاعرية حتى أن فولتير لقبه "أوقليديس– أورفيوس عصرنا[67]". فقد كان يكتب في سهولة ومن كل المقامات وكان يستطيع أن يتنقل في أسلوبه من الهدوء إلى العنف ومن الإلقاء الدرامي المثير إلى الدعابة الرشيقة. كما أضفى على الرقص وضوحاً وتوازناً رائعاً في أسلوب شيق نبيل وكانت هذه الموسيقى ذات الأسلوب الفني العالي والقوة الراسخة تبدو أحياناً في ألوان مفرحة لامعة وحينا تبدو من خلف ستار من أنغام رقيقة حزينة توحي بقصص الأساطير الدقيقة الحس التي قام بإبرازها مصور لوحة "الحفلات الأنيقة".

الأوبرا كوميك والأوبرا الهزلية:

وإلى جانب الصيغ المصطنعة للأوبرا بدأ في الظهور نوع آخر منها تنبأ موليير بميل الناس إليه: هذا هو نموذج الأوبرا كوميك أي الكوميديا التي تتصل بالغناء وكان الناس حتى ذلك العهد لا يستسيغون إدخال الموسيقى

---

(67) أي أنه عالم وموسيقى في آن واحد فأوقليديس هو عالم الهندسة الإغريقي الذي كان يقوم بالتدريس بمدرسة الإسكندرية في عهد البطالسة وأما أورفيوس فهو أقدم الموسيقيين الإغريق.– المراجع

في الكوميديا إلا في هيئة فواصل تعزف بين فصولها intermèdes ولقد نشأت الأوبرا كوميك بالمسرح الإيطالي بباريس بعد أن أصابت نجاحاً عظيماً عند الجماهير إلى جانب كوميديا الفودفيل (والفودفيل تسمية كانت تطلق وقتئذ على أغاني تلحن كلماتها وفق ألحان معروفة من قبل) وكان إخراج الإيطاليين وتمثيلهم لهذه المسرحيات على جانب من الحرية المطلقة بكل معانيها. ولما كانوا قد تجاوزوا في تمثيلهم على الحدود المسموح بها وقتئذ لهذا طلب إليهم العودة إلى بلادهم (عام 1767). وقد تبعهم في الظهور مسارح الفرق المتنقلة في الأسواق خصوصاً في سوق سان جيرمان وسوق سان لوران.

وفي غضون هذا الوقت أيضاً كان نوع آخر من الكوميديا الإيطالية قد قدم إلى العاصمة الفرنسية واستقر بها بعد أن استهوى الجماهير وهو "الأوبرا الهزلية" ولا يلزم أن نحط من معنى لفظة "هزلية" كما كانت تطلق وقتئذ؛ فنماذج الأوبرات التي من هذا النوع مما كان نامياً في القرن الثامن عشر بإيطاليا لم تكن تحتوي على أي من عناصر المبالغة في التعبير، وهي نشأت في الأصل مما كان يعرض من مناظر هزلية بين استراحات فصول الأوبرات الجدية، وذلك لإراحة أعصاب المشاهدين باستغراقهم في لحظات من المرح. وهي ذات نموذج رفيع ودقيق وتقوم أساساً على الموسيقى. ولقد نبغ في الوصول بها إلى أروع الدرجات كل من بيرجوليزي وشيماروزا، وأيضاً موتزارت في بعض صفحات له تعد آية في روعة الخيال.

وفي عام 1752 قام الإيطاليون بإخراج "أوبرا هزلية" كتبها :بيرجوليزي" الذي كان قد اشتهر قبل ذلك في إيطاليا اسمها "الخادمة السيدة" La Servante Maitresse ولقد استغل البارون ميلكيور دي جريم، وهو أحد أهل الثقة بالمجتمع الباريسي، هذا الإخراج ليروج به بهذا الأسلوب الإيطالي لدى المؤلفين الذين كانوا مستمرين في كتابة أوبرات تراجيدية مصطنعة على الطريقة القديمة. ولقد كان لدعايته صدى كبيراً حتى أن دار الأوبرا رأت أنه على صواب وتعاقدت مع فرقة الكوميديا الإيطالية لتمثيل مسرحية "الخادمة السيدة" على مسرحها لعدة مرات ولقد أصابت هناك نجاحاً هائلاً. مما أدى إلى قيام أحزاب من طرفين يستهدف أحدهما أسلوب مسرحية رامو المسماة "كاستور وبوللوكس" فانحازت الملكة إلى جانب الإيطاليين وكان الملك إلى جانب الفرنسيين، واشتعل الجدال في باريس وهو ما سموه وقتئذ "نزاع المضحكين" Querelle des Buffons وما كان ليخرج عن حدود تبادل المساجلات المرحة لولا تدخل جان جاك روسو بهجومه العنيف وعلى غير انتظار. ولقد أقحم روسو نفسه في الموسيقى دون معرفته بأمورها. وكان قد كتب بعض مقطوعات الكانتاتا والأوبرات وبعث إلى أكاديمية العلوم بتقارير فنية عن الموسيقى ولم يكن يرمي من كل هذا إلا تقدم الموسيقى الفرنسية، وهو لم يكن قد سمع من الموسيقى غيرها على كل حال، لهذا كان وقع رد رسالته من الموسيقى الفرنسية (1753) شديداً كالصاعقة رغم ما اشتملت عليه من حماسة ومجافاة للحقيقة. فقد صرح بأن الفرنسيين لا يستطيعون بالمرة ابتكار الموسيقى الطيبة، وبعد مرور عدة أسابيع على ذلك، ودون أن يفطن إلى

أنه يقف موقفاً شبيهاً بالتناقض، عمل على إخراج مسرحيته "قديس القرية" **La Devin du Village** وهي مسرحية صغيرة لاقت نجاحاً كبيراً.

ولقد استغرقت المساجلات الهجائية وقتاً طويلاً حتى انتهت. كما استعملت فيها أساليب الخداع في الإقناع بوجهة النظر؛ فأخرجت مسرحية من الأوبرا كوميك وضعها موسيقي فرنسي اسمه دوفيرني **Dauvergae** وهي "المبادلون" **Les Troqueurs** على أنها مسرحية إيطالية. وبذلك انطلت الحيلة وكسب الفرنسيين المعركة بفوز كبير. حتى لقد شهد نهاية هذا القرن ازدهار الأوبرا كوميك والكوميديا ذات الألحان القصيرة **Comédie à ariettes** التي تعد من كبرى المؤلفات من النماذج الصغيرة المشتملة في أسلوبها على دقة التفكير، وقد برز في كتابتها بليز **Blaise** ومونسيني **Monsigny** وفيليدور **Philidor**.

وكان أهم الموسيقيين في هذا الفن وأقواهم أسلوباً هو جريتري **Grétry** المؤلف الموسيقي وعالم النظريات الشهير (وقد ولد بمدينة ليبج عام 1742 وتوفي بمدينة مونمارانسي عام 1813) فجلب إلى الموسيقى الفرنسية دقة الحس وجلاء التعبير وطابع شاعري جميل تغلغل أثره لمدة طويلة في المسرح الغنائي ولكن مما يؤسف له أن نصوص الكلمات في مسرحياته للأوبرا كوميك كانت مطبوعة بطابع التفكير السائد في عصره: مناظر ريفية منمقة ومظاهر من بلاغة الرقة المصطنعة، كما انزلق المؤلفون بسهولة في توافه الأمور. ومع ذلك فيعد جريتري على جانب كبير من

الأهمية مما كان له من صراحة الأسلوب الموسيقي لهذا قد لا يعد إلا مجرد مؤلف سيمفوني بسيط. ولكنه مع ذلك قوي في أسلوب القصة الغنائية. فهو بحق يعتبر النظير الفرنسي لبيرجوليزي ويسود مؤلفاته شتى الألوان من الألحان الجميلة والميلوديات الرائعة وهي على جانب من السذاجة ومن نفس التفكير الذي يسود لوحات المصور جريز Greuze[68] التي كانت تأسرنا بدقتها وبما توحي به إلينا من تعاقب شعور الأسى والفرح.

جلوك:

ولقد أحدث قدوم جلوك إلى فرنسا انقلاباً شديداً في مصير المسرح الغنائي. وكريستوف فياليبالد جلوك (1714– 1787) هو ابن أحد حراس الصيد بمقاطعة فرانكين Franken[69] ولقد بدأ حياته يكتسب عيشه بمدينة براج كمغني جواب. ثم ظهر بعد ذلك في فيينا حيث التقى به الأمير ميلزي Milzi واصطحبه إلى ميلانو كعازف للفيولينشيللو. وهناك درس على سمارارتيني Sammaratini واستطاع في سرعة أن يحتل مكاناً يحسد عليه بين مؤلفي الأوبرا العديدين بإيطاليا.

وفي عام 1745 استدعي إلى لندن وفي طريقه مر بباريس واستمع هناك إلى مؤلفات رامو. وكان يهندل وقتئذ في أوج مجده لهذا استقبل جلوك بإنجلترا في شيء من الفتور. وفي العام التالي عاد أدراجه إلى إيطاليا

([68]) جان بانيست جزيرة (**1725– 1805**) مصور فرنسي اشتهر بالأسلوب العاطفي المؤثر الذي كان يبدو غالباً في قالب مصطنع.

([69]) بشمال غرب بافاريا وعاصمتها بايرويت **Bayreuth**– المراجع

حيث استعاد حظوته عند أهلها. ولقد قام بالكثير من المؤلفات لبلاط النمسا وعلى الخصوص من نماذج الأوبرا كوميك لحنت من نصوص فرنسية كتبت لمسرح "الفوار" Théâtre de la Foire ثم أصبح بعد ذلك رئيساً لأوركسترا الأوبرا بفينا، وهناك بفضل نفوذ كالزابيجي Calsabigi ومعونته الصادقة أمكنه أن يكتب أوبرا "أورفيو" Orféo (1962) التي أحدثت ضجة كبرى وقد أعرض فيها عن الأسلوب الإيطالي بطنطنته وطريقته المصطنعة واستبدل به أسلوبه الدرامي السلس البسيط. ومن جهة أخرى تعد موسيقى جلوك ذات الأسلوب الأقل فخامة من أسلوب رامو والأكثر عمقاً من موسيقى جريتري أقرب بكثير من الذوق الفرنسي والتقاليد الفرنسية في الأوبرا منذ عهد لوللي. ولقد تعمق أكثر في نقاء الأسلوب بكتابة أوبرا "ألسيست" (1766) Alceste التي قدم لها ببيان حقيقي عن أفكاره ولم يدع بها إلا مكاناً صغيراً للعناصر المظهرية والمناظر الخارجية.

ولقد قبلت فيينا أسلوبه في التجديد، وكانت وقتئذ ملتقى لشتى التيارات الفكرية الأوربية، واهتمت به أكبر اهتمام ولكن بعد جدل ومناقشات وبعد أن استطاع إخراج مسرحياته في عناية غير عادية بالنسبة لعصره. ومع ذلك كان جلوك يحلم بباريس وكان يتمنى بأن يحظى باهتمام المجتمع الفرنسي لمؤلفاته وظل خمس سنوات دون أن يقوم على وجه التقريب بكتابة أي شيء لبلاط النمسا حتى قام الضابط روليه الملحق بالسفارة الفرنسية في فينا بكتابة كلمات لأوبرا "افيجيني بأوليدا" Iphigénie en Aulide وأرسلها إلى باريس وهناك أعدت ترتيبات

مدروسة لمعاونة جلوك وإلا كان لا بد أن يفشل لولا مساعدة إحدى تلميذاته السابقات وهي ماري أنطوانيت.

وكانت الليلة الأولى لإخراج آفيجيني (1774) حادثاً عظيماً، فكان هناك البلاط والمدينة بأجمعها وتلا ذلك نجاح أكبر بالنسبة لأوبرا "أورفيو" و"أوبرا آلسيست" وكان بالطبع هناك أيضاً من حقدوا عليه وحسدوه من جراء هذا النجاح إلى جانب البعض الآخر من الهواة المخلصين في هوايتهم والذين لم يكونوا يستسيغون مسرحياته فنعتوه "ببهلوان بوهيميا" ولكي يعدوا له المهزلة استقدموا من إيطاليا بيتشيني(70) وهو موسيقي على جانب من المهارة والموهبة، ولكن في الفن السطحي، ولهذا لم يستطع إخماد أسلوب جلوك، وبعد ذلك بدأت المعركة بين الأدباء وأخذوا يتقاذفون ويتنابذون بشتى أساليب السخرية والهجاء. وأخيراً جاءتهم فكرة وضع المؤلفين في مناقشة على موضوع مشترك فظهرت أوبرا "أوفيجيني بطوريده" Chigénie en Tauride(71) ولكن هذه المباراة الغريبة، رغما من تحمس أنصار بتشيني لها ورغم أنهم كانوا في الوقت نفسه يناصبون العداء لماري أنطوانيت، انتهت نتيجتها في غير صالح الإيطالي مما اضطره للعودة إلى بلاده بعد أن أقسم ألا يدع أحدا يجره بعد ذلك في مثل هذه المغامرات الفاشلة.

---

(70) نيقولا بيتشيني **Nicolas Piccini** ولد بمدينة باري بإيطاليا عام **1728** وتوفي بباريس عام **1800** وفي عام **1754** أثار الضجة بابتكاره إحدى الأوبرات بنابولي وقد كتب **139** من مسرحيات الأوبرا وعدة نماذج من الأوراتوريو– المراجع

(71) وهي أوبرا كتبها بيتشيني بإيحاء من أنصاره لينافس بها نفس الموضوع الذي كتب عنه جلوك أوبرا "افيجيني بأوليدا"– المراجع

ولقد وضح لنا جلوك عن أفكاره ونواياه فيما يتعلق بإصلاح طريقة الموسيقى المسرحية، وفي الواقع لقد تناول بالإصلاح صورة الإلقاء الموسيقي كما كان مطبقاً لدى الفرنسيين وكان يرمي من وراء ذلك رفع مستواه. كما عمل على تنقية هذه الصورة فبسطها مما أصبحت معه طبيعية. كما استطاع أن يضفي على المسرح طريقة من التعبير عن العواطف لم تعرف نظائرها حتى عند قدماء مؤلفي التراجيديا الغنائية.

وفي تبسيطه لتلك الصورة وتجريدها من كل غرض ذاتي وكل صفة هازلة حتى لا يشتمل إلا على العواطف النبيلة، كان جلوك ينشد المطلق النهائي. ومع ذلك فقد تورط في أسلوب ثقيل وممل. ولكن المسرح الموسيقي على كل حال كان قد بلغ الأسلوب وتوازنه وقوته مما أثر في مصيره لزمن طويل.

موسيقى الآلات:

وأما طوفان الأوبرات الإيطالية الذي غمر مسارح أوربا فلا يستلزم بأي حال من الأحوال أن يخدعنا بمظهره. فموسيقى الآلات في الواقع لم تكن تقوم في تلك الأوبرات إلا بدور ضئيل الأهمية بينما أسندت الأهمية الكبرى للغناء الذي كان ينشده الخصيان Castrati عن ذوي الأصوات النسائية (سبرانو) فكانت المسرحية تكتب لواحد من هؤلاء المغنين وكل ما عداه من الأشخاص كانوا يعملون على معاونته في دوره الأساسي كما كان عليهم أن يحسبوا حساباً لرغباته الشاذة الغريبة (ومن هذه الناحية نجد أن نجوم السينما في أيامنا لم يأتوا بالجديد في هذا الباب). فبينما كانت الصالة

تضج بالتصفيق إعجاباً بتغريداته أو تسمع عبارات التقدير والإعجاب لإعداد منظر من المناظر الخلابة تجد أن المتفرجين كانوا لا يلقون بالاً بالمرة إلى أسلوب الأوركسترا أو إلى أسلوب غناء مجموعة المنشدين أو إلى التمثيل الدرامي للمسرحية. وهذه السيادة التي كانت لأسلوب الغناء الاستعراضي **Bel Canto** استمرت متفشية بكل مظاهرها التافهة في الموسيقى حتى عهد فاجنر. وكانت الأوبرا طوال هذا الوقت متعة الجماهير الذين كانوا يقبلون عليها في تحمس كبير. كما أصبحت منذ القرن السابع عشر مصدراً للأحداث الكبرى في تاريخ الموسيقى.

ولكن معظم الموسيقيين في محاولاتهم لتحسين مركزهم كانوا يبحثون عن ذلك خارج نطاق الأوبرا. ولم يشذ عن ذلك إلا موتزارت الذي تناول جميع أنواع النماذج الموسيقية بمواهبه الخارقة حتى الأوبرا الإيطالية.

ولقد اشتهر الإيطاليون إلى جانب ذلك بسيادتهم في فن موسيقى الآلات وعلى الخصوص في موسيقى الفيولينة. ولقد كان أنطونيو فيفالدي البندقاري (1678– 1743) عازف الفيولينة البارع والمؤلف الموهوب ذا أثر هائل من هذه الناحية خصوصاً بما كتبه من كونشرتات، وبذلك انتقلت السيمفونية الموسيقية من المسرح إلى قاعة الحفلات الموسيقية دون أن يشعر أحد بهذا الانتقال. ولقد بلغت هذه الموجة من التأليف للآلات في إيطاليا وفرنسا، وخصوصاً في ألمانيا، حدود الجنون حتى أن المؤلفين كانوا يبتكرون منها بالمئات وفي بعض الأحيان بالألوف. والمثل الواضح على الإنتاج الوفير هو تيليمان (1681– 1767) فقد قام بتأليف 40 من

الأوبرات و40 أوراتوريو في سيرة المسيح Passions و39 سلسلة من أغاني الكانتاتا للإنشاد في جميع حفلات العام و600 افتتاحية من الطراز الفرنسي إلى جانب عدد كبير من المقطوعات الأخرى والسيمفونيات والمتتاليات الأوركسترالية ورباعيات الأوتار والثلاثيات ومقطوعات الكلافسان... إلخ حتى أنه اعترف باستحالة إمكانه حصرها.

وكان إلى جانب ذلك مديراً موسيقياً بهامبورج حيث دأب على إقامة الحفلات الموسيقية التي استمرت لمدة طويلة من بعده. وكان أسلوبه في الكتابة صحيحاً ويشوبه في غالب الأحيان زخرفة قوية وعبارات جريئة كان يدخلها في سلاسة وسهولة دون أن يلاحظها المستمع.

وكانت ألمانيا من هذه الناحية تعيش على ما كان يجلبه لها تيليمان من الخارج ويصقله في أسلوبه دون أن يعتمد على أصدقائه هيندل وباخ، بل كان يعتمد على الإيطاليين كما كان يعتمد على الخصوص على الفرنسيين، وبذلك تطورت موسيقى الآلات في جميع دويلات ألمانيا. وكان بلاط مانهايم بوجه خاص يصبو في أن يصبح فرساي الصغير حيث كان كبار العازفين على الآلات الموسيقية والمؤلفين والموسيقيين يستدعون إليه من جميع أنحاء أوروبا ويؤلفون من حولهم مركزاً موسيقياً كبير النشاط. ولقد قامت مدرسة حقيقية من الموسيقيين بمانهايم بعدة إصلاحات مما رحب به هواة الابتكار من المؤلفين وذلك بفضل ريختر المورافي وستاميتز البوهيمي الذي يعد اليوم من أساطين ابتكار أسلوب الكتابة للآلات الموسيقية.

ولقد نشأ أسلوب جديد بهذه المدرسة ينحصر في استعراض اللحن الواحد في عدة صيغ متقابلة "وأما القرار الأساسي للمصاحبة[72] **Basso contimuo** فقد استبدل بعدة ألوان متغيرة في صيغ القرار مما جعله يصل إلى حدود التعبير الميلودي. وقد تم ذلك على الخصوص بفضل شوبير **Schobert** السيليزي الذي كان يعيش بباريس وكذلك بفضل الإيطالي بوكيريني **Boceherini** والفرنسي جوسيك **Gossec**.

ولقد وصل كارل فيليب باخ إلى حدود نوع من الشهرة لم يبلغها أبوه عن طريق تصدره لحركة الكتابة في نموذج الصوناتة الكلاسيكية، والتي قامت في صورة رد فعل يقابل أسلوب الكتابة الكنترابنطية. كما بدأت تظهر في هذا العصر الكتابة في نماذج الصوناتة للأوركسترا أي السيمفونيات وبذلك استبدل عزف الأوركسترالية لها[73] بعزفها من الأوركسترا بجميع آلاته وكأنه آلة واحدة كبيرة ذات أصوات متعددة.

ولقد برز المؤلفون الموسيقيون في الوصول إلى آفاق بعيدة من استغلال الألوان المختلفة للطابع الصوتي وكذلك من وجهة الأثر الهارموني والإيقاعي كما كانوا في قيامهم بعملية التفاعل[74] لأي من الألحان يحورون مقام هذا اللحن ويتناولونه بالتحليل إلى أجزائه وتغيير شكله أو تعديل

([72]) وهو القرار الهارموني الثابت.– المراجع

([73]) كما هو الحال في الكونشرتو الكبير – المراجع

([74]) عملية التفاعل في التأليف الموسيقي هي أن يتناول المؤلف جزءاً أو أجزاء من أحد الألحان الأساسية التي سبق استعراضها وذلك في سلسلة من الصور والأشكال المحورة لتقوية معنى اللحن عن طريق مقابلة هذه الأجزاء بعضها مع بعض حتى إذا أعيد استعراض اللحن ذاته في النهاية بقسم التلخيص يظهر هذا المعنى قوياً. وهذه العملية توجد على الخصوص في نماذج الحركة السريعة للصوناتة – المراجع

صورته بوسائل لا نهاية لها. حتى أن الوحدة الموضوعية للألحان، وهي ما تصل بين الأجزاء المختلفة للمقطوعة الموسيقية، أصبحت وقد حل مكانها وحدة من ألحان مستلهمة، وبذلك أضحت وحدة لتنسيق التعبير العاطفي للمقطوعة الموسيقية. وفوق ذلك استطاع المؤلف أيضاً مع كثرة عدد الآلات الموسيقية وتنوعها أن يحصل على آثار صوتية كبيرة رغماً من أن عدد العازفين بالأوركسترا وقتئذ كان أقل منه في أيامنا. ولقد ظل المؤلفون يكتبون إلى جانب ذلك نماذج من الصوناته المعدة لثلاث آلات أو ألتين أو للكلافسان المنفرد ثم البيانو.

والكلافسان من الآلات الوترية التي تغمز، أما بغمازات من الجلد أو من ريش الطيور، وبفضل مجموعة أصابعه المتعددة والمقامات العديدة التي يمكن أن تعزف عليه أمكن الوصول عن طريقه إلى آثار متعددة من الأصوات دون بيان تفصيلاتها الصوتية. ولهذا أصبح لا يفي بحاجات التعبير التي أدخلت وقتئذ في عالم الموسيقى. وعندئذ قام كريستوفورو، مصمم الآلات الموسيقية بفلورنسا، بابتكار البيانو ذي "الشواكيش" (حوالي **1710**[75]) وذي المعدات الميكانيكية الأساسية الموجودة به الآن. ويرجع الفضل في استغلال هذا الابتكار من الوجهة العملية وفي تعميم استعماله إلى جوتفريد سيلبرمان **Gottfried Silbemann**.

(75) وصحته حوالي **1711** (أنظر قاموس أكسفورد للموسيقى وغيره من المراجع المشابهة) – المراجع

ومن جهة أخرى كان هناك سيد الكلافسان، المؤلف والعازف البارع، دومينيكو سكارلاتي (1985– 1757[76])، وهو ابن أليساندرو، وكان أول الأمر مدير الموسيقى بكنيسة سان بيترو بروما صم استخدم بلندن لإخراج بعض الأوبرات، وبعد ذلك استدعى إلى لشبونة لتدريس الموسيقى لبعض الأميرات وأخيرا إلى مدريد ليعمل كعازف على الكلافسان لدى الملكة. ولقد وضع أوبرات ونماذج من الكانتاتا ولكن مقطوعاته التي كتبها للكلافسان هي التي خلدت ذكراه. وهي ليست بمقطوعات لموسيقى وصفية وإنما هي في صورة "التمرينات الدراسية"، كما كان يسميها هكذا، لكنها على جانب من الروعة في أناقتها. ورغما عن أنها ترمي إلى تأكيد الحركات الفنية للعزف وتنمية اللمسات الدقيقة إلا أنها مبتكرات تشتمل على أسلوب لامع في بلاغته كما أن كتابتها تمهد إلى الكتابة الموسيقية للبيانو بل أنها تناسب العزف عليه[77].

أما كليمنتي (1746– 1832) فقد قام بالتأليف في عصر كان البيانو قد شاع فيه، ولهذا فلمؤلفاته شأن كبير ضمن المؤلفات الموسيقية للبيانو. وهو مولود بروما وعاش في لندن كما أقام أيضا لمدة طويلة بسانت بطرسبرج وفي برلين ولقد كان على الخصوص من أشهر الأساتذة، لهذا يتصل اسمه بكثيرين من كبار العازفين الذين كانوا من تلاميذه.

([76]) وهو في رأينا يعتبر نظير كوبرات بإيطاليا.– المراجع

([77]) واليوم تعزف جميع هذه المقطوعات ضمن برامج البيانو أكثر من عزفها على الكلافسان بعد أن أضحى من الآلات النادرة في برامج الحفلات الموسيقية.– المراجع

هايدن:

فرانز جوزيف هايدن (1732– 1809) هو ابن أحد صانعي العربات والمحاريث بجنوب النمسا. ولقد التحق ضمن صبية فرقة المنشدين بكنيسة سانت إتيان بفيينا وبدأ التأليف الموسيقي وهو صغير جدا وكان يثقف نفسه بنفسه من قراءاته هنا وهناك عن أصول الموسيقى. ثم أنه ظل في خدمة الكونت فون مورتسين von Morzin يقود له أوركسترا صغير.

ولقد تزوج من ابنة حلاق بفيينا، وكانت امرأة ذات مظهر صارم وخلق كريه وربما كانت تجعل حياته شاقة للغاية لولا أنه بطبيعته كان من أسعد البشر في هدوئه ولقد ظل طوال حياته ينعم بهدوء الطبع ورضى النفس بما قسم له من حظ.

وقبل مجيء حركة الرومانتيك وما تبعها من قلب في أوضاع التفكير والعواطف. وقبل ظهور العباقرة الذين احتار في فهمهم معاصروهم كان هايدن من المؤلفين المجتهدين الذين لم يكونوا يطمعون إلا في ممارسة مهنتهم في دقة وأمانة. والذين عندما كانوا يضفون على مؤلفاتهم ألوانا من العبقرية كانوا دون شك يقومون بذلك دون جهد ودون أن يفطنوا إلى هذا، مثلهم في ذلك مثل الشجرة الطيبة التي تثمر ثمارا طيبا.

وفي عام 1761 استدعى هايدن ليباشر الرئاسة الموسيقية لكنيسة أمراء إستر هازي وظل خلال الثمان والأربعين عاما حتى وفاته يقوم بوظيفته أحيانا بالفعل وحينا من الوجهة الاسمية فقط.

وأهم حوادث حياته هي رحلاته إلى انجلترا. وكان دائما يتلقى التأييد والعون من لندن فذهب إليها مرتين في عام 1790 وفي عام 1794 ليقود الأوركسترا في عزف سيمفونيات جديدة. فكان هناك موضع حفاوة وتكريم من جانب نبلاء الإنجليز. ولقد تعرف هناك على هيندل. ويمكننا تلمس صدى هذا اللقاء في كبار مؤلفاته من الأوراتوريو التي وضعها في شيخوخته: وهي "الخلق" Création و"الفصول" Les Saisons حيث نراه يعبر لنا في نضارة فائقة عن تحمسه في حب الطبيعة ولكنها تعد من جهة أخرى من قبيل الاستثناء في مؤلفاته إذ أن الأهمية الكبرى لا تنحصر فيما كتبه من مؤلفات غنائية وإنما على الخصوص في صوناتاته وسيمفونياته. وهو من هذه الناحية عرف كيف يقدم لموسيقى الآلات نموذجها الكامل. ومنذ الصغر قام بتأليف رباعيات للوتريات خلدت مجده كما تشهد سيمفونياته المائة والأربعة بالتطور العجيب لفنه. والسيمفونيات الأولى منها رائعة بألحانها الفنية وتنوع حركتها وأسلوبها الحلو. وهناك تجد من بينها مقطوعات من أشهر ما وضعه من السيمفونيات مثل سيمفونية "الظهر" وسيمفونية "الوداع". وفي سيمفونياته الباريسية (التي ألفها لباريس عام 1780) كما في سيمفونياته التي كتبها إلى لندن انطبعت بها شخصيته العميقة. كما تجده أعرض في أسلوبه عن الطلاقة الإيطالية واختار ألحانا شعبية قام عن طريقها بعدة تفاعلات هائلة. كما يتضح لنا منها أيضا ميلوديات خلابة على غرار تلك التي وضعها صديقه الصغير موتزارت. وينتقل بنا أيضا خلالها من الاستعراض الساذج البسيط إلى أعلى مراتب الخواطر الجميلة والعواطف الدرامية.

وموسيقى هايدن هي كالأزهار اليانعة من وسط الموسيقى التي انتشرت في المجتمعات الأوروبية الأرستقراطية عند نهاية القرن الثامن عشر. وفي هذا الوقت كان أمراء جنوب ألمانيا والنمسا وبوهيميا والمجر يتنافسون بطريقة فعالة على اقتناء فرق الأوركسترا العظيمة والمؤلفين الموسيقيين. وعندما كانوا يتركون بلادهم ويفدون على فيينا في فصل الشتاء كانت تبدو العاصمة عندئذ بحفلاتها الثقافية الرائعة في مظهر خارق للعادة.

موتزارت:

وأما موتزارت فكان أصغر من هايدن بنحو أربعة وعشرين عاما ولكنه توفي قبله بثماني عشرة سنة. وقد عرفا بعضهما وكان كلاهما يقدر الآخر حق التقدير. وتتضح آثار تقديرهما المتبادل مما ألفاه من رباعيات وسيمفونيات. وكان ليوبولد والد موتزارت مساعد مدير الموسيقى لدى أمير أساقفة سالزبورج وقد رزق بثمانية من الأبناء لم يعش له منهم سوى اثنين ماريا آنا وقد ولدت عام 1751 وفولفجانج أماديوس وهو مولود عام 1756 وقد عاشا متحابين.

وكان ليوبولد مربيا بارعا كما أن فولفجانج يدين له بتنشئته المبكرة. وكم تكثر الأساطير والروايات عن ثقافة موتزارت الصغير وتحذلقه: فيقال بأنه في الرابعة من عمره كان يرتجل عزف المقطوعات على البيانو كما أنه كان في السادسة من عمره عندما قام أبوه بتقديمه وأخته لمختلف

العواصم. ولا بد أن طفولته ذات الطابع الحساس قد أثرت فيه طوال حياته.

وفي باريس التقى بجون شوبر السيليزي (الذي كان قد تأقلم بطابع باريس) واستمع إلى صوناتاته فاستهوته بما اشتملت عليه من دقة في التصميم ومن شاعرية (ويلاحظ أن أولى مؤلفاته التي نشرت ظهرت بباريس ومن ضمنها صوناتتان أهداهما إلى الأميرة فيكتوار دي فرانس).

وعند وصوله إلى لندن التقى هناك بشخصية أخرى لا تقل أهمية، وهو يوهان كريستيان باخ الذي تعلم بميلانو فأتاح له بذلك فرصة تذوق مفاتن الأسلوب الإيطالي. وبعد ذلك عاد إلى فرساي وباريس، ولقد ظل يمرح في طفولته الخلابة رغم ما اتصف به من مواهب النبوغ وما أحاطه من ملق.

وكان فولفجانج في العاشرة من عمره عندما عاد إلى سالزبورج ليؤلف أولى مسرحيات الأوراتوريو ومسرحيته الأولى من الأوبرا كوميك. وفي الثانية عشر من عمره تولى قيادة عزف الموسيقى لقداس كبير. ثم أنه عين بعد ذلك مديرا موسيقيا ببلاط أمير الأساقفة ثم تبع ذلك رحلته الموفقة إلى إيطاليا. وهناك كان يصفق له الملوك إعجابا. كما قلده البابا بعض الأوسمة. وفي نابولي طلب منه الجمهور خلال إحدى الحفلات التي كان يعزف فيها على الكلافسان أن يخلع خاتم كان يلبسه في إصبعه ظنا منهم أن نبوغه الخارق في العزف ربما يعزى إلى سحر يأتيه من الخاتم. ولقد ألف هناك بعض الأوبرات ولكنها لا تشتمل على أفضل أساليبه وربما كان

للسهولة التي أتم بها تأليفها ما جعله يفتقر عندئذ إلى إشادات الأساتذة ليدربونه على أفضل الطرق الفنية المتينة للفن الكلاسيكي.

وأما في رحلته الثانية إلى باريس تلك التي قام بها بصحبة والدته – حيث ماتت أثناءها – فقد أغضبه أن لا يلقى ترحيبا كما كان في الماضي، ولا عجب في ذلك فلم يعد بعد ذلك الطفل النابغة بل أصبح رجلا عليه أن يشق طريق مستقبله بنفسه لهذا عاد حزينا إلى سالزبورج وظل خلال الأربع سنوات التالية منقطعا لتأليف ما كان يطلب منه من موسيقى؛ فكتب مقطوعات للكنيسة ومقطوعات من موسيقى الحجرة في أسلوب "مهذب" ولكن في رشاقة أمكنه بها أن ينتج الروائع بالرغم من كثرة طلبات سادته وقصور فهمهم له. وبذلك استطاع أن يتم تدريبه على التأليف من كل أنواع الموسيقى.

وعلى غرار روائع باخ وهيندل ألف نماذج هائلة من الموسيقى البراقة، وهي موسيقى القداس من مقام دو للديوان الكبير. والملقب بـ "التتويج" "و"القداس الكبير" من مقام دو للديوان الصغير، كما طلب منه أمير بافاريا تأليف أوبرا فوضع مسرحية "أيدومينيوس".

ولما استبد به الضيق من سالزبرج، من سكانها البورجوازيين ومن أميرها، استقر بفيينا (1781) وهناك طلب إليه جوزيف الثاني "الإمبراطور الفيلسوف" أن يؤلف له مسرحية غنائية[78] **Singspiele** وهو نوع من

([78]) وهي النموذج الألماني من الأوبريت الذي يشبه الأوبرا الإنجليزية القديمة لاشتماله على تمثيل بالكلام يتخلله مقطوعات غنائية – المراجع

"الأوبرا كوميك" الألمانية من أصل شعبي نبغ فيه المؤلف الموسيقي هيللر[79] Hiller وعندئذ وضع موتزارت مسرحية "اختطاف من سيراليو" ولكنها لم تفز بإعجاب الإمبراطور فأعرض عن اهتمامه بالموسيقي الشاب.

وفي نفس السنة أيضا تزوج موتزارت من كونستانس فيبر، وهي امرأة ودود سريعة العزم بلا روية وكانت موسيقية أكثر منها ربة دار. ومنذ هذا الوقت وقد تحولت حياة موتزارت إلى صراع مضن مع الصعوبات المادية التي تجمعت من حوله بصورة عجيبة. ولكي يخفف من وطأة هذه الصعوبات عمد إلى إعطاء دروس خاصة في الموسيقى لتلاميذه كما كان ينظم حفلات موسيقية صغيرة بمنزله نظير أجر لحضورها (وكان هايدن يقوم فيها بعزف دور الفيولينة الثانية).

وفي عام 1785 ألف أوبرا "زواج فيجارو" في ستة أسابيع، ولكنها فشلت بفيينا بسبب عدة مؤامرات دبرت لها. في حين أن براج أظهرت إعجابها بها وطلبت إليه أن يؤلف أوبرا "دون جوان" وهي مسرحية بلغ فيها قوة خارقة من التركيز الدرامي. وفي عام 1788 كتب سيمفونياته الثلاثة الكبار: من مقام "مي" بيمول للديوان الكبير ومن مقام "صول" للديوان الصغير ومن مقام "دو" للديوان الكبير. كما أخرج أيضا ببراج عام 1791 أوبرا "تيتوس الرحيم" بمناسبة تتويج ليوبولد الثاني، ثم أوبرا "الفلوت السحري" خاصة بمسرح فيينا المتجول. وهي مسرحية تشبه أسطورة تضم عدة مفارقات فهي آية في روعة الخيال والفكاهة والنبل والعظمة. ولا

([79]) يوهان آدام هيللر (1728– 1804) Johann Adam Hiller– المراجع

يضارعها من موسيقاه في روعة الخيال إلا موسيقى الخماسية من مقام "مي" بيمول للديوان الكبير. كيف استطاع إذن أن يؤلف مثل هذه الروائع في وقت كان خلاله يناضل إزاء شتى العوائق المادية والأدبية؟.

وأما مسرحية "الفلوت السحري". فقد أكسبته شهرة واسعة فتواردت عليه الطلبات والمقترحات من كل صوب، ولكن هذا جاء متأخرا، فقد كان الإجهاد قد أضناه وتوفي بعد بضعة شهور تاركا على فراشه أوراق موسيقى لم تتم أعدت لـ "صلاة الجنازة"، ودفن جثمان هذا "الملاك موتزارت" في المقبرة العامة.

ولقد كانت رسالة موتزارت، وقد ولد في قلب أوروبا عند ملتقى عدة مدنيات، بمثابة مشاركة بين عصرين فهو يقع بين كلاسيكية هايدن ورومانتيكية شوبرت وكلاهما نمساوي مثله وهو أيضا يمهد لبيتهوفن مع الفارق في أن بيتهوفن يستهل دولة الموسيقيين الذين برز نبوغهم في التعبير عن الألم بينما كان موتزارت كسائر أهل عصره لا يفكر إلا في إشاعة البهجة من موسيقاه مع احتفاظها بسمات النبوغ التي لا تقل بها عن أي موسيقى أخرى.

ولا يمكننا تناول مؤلفات موزارت الستمائة بالوصف في بضعة سطور، وهي ما تركها لنا بعد حياته القصيرة، ولكننا نستطيع على كل حال أن نتبين منها بهجته وحنانه وأناقته الرائعة وصفاء قلبه. ولقد استمع في حياته إلى عديد من المقطوعات الموسيقية وحفظها كلها. ويقول أبوه أنه "كان يستطيع تقليدها كلها وفي هذا خطر عظيم، ولكنه تجنبه على كل

حال. ومن الجائز أيضا أنه كان يقلدها ولكنه دائما ظل هو بعينه محتفظا بشخصيته في وضوح وجلاء".

وسواء كان يؤلف للفلوت أو للكلافسان أو كان يكتب في قوة ونظام رائع للنماذج البنائية السيمفونية الكبيرة فهو يحتفظ دائما بطابع نضارة الشباب الذي لا يجاريه فيه أحد. ويقول موتزارت بأنه كان يشقى في بعض الأحيان في إعداد كراساته للموسيقى الأوركسترالية. ولكننا نشك في ذلك إذ يخيل أنه كان يرتجلها تقريبا وكان أيضا يتحدث إلينا فيها بلغة مألوفة في صورة ألحان متدفقة أو مقطوعات يسرها إلينا في حنان أو نفحات من الغضب أو عبرات أو دعابات مرحة أو ثورات من العواطف أو فقدان عابر للأمل أو ندرة للقلب. وكل هذا كان يصاغ في أسلوب موسيقي نقي بل في "نقاء موسيقي" رائع مما لا نستطيع معه إلا ترديد الكلمة المأثورة: "إن موتزارت هو الموسيقى بعينها".

الفصل السادس

عرش الرومانتيك

عهد الثورة ونابليون:

لقد رأينا الدور المهم الذي لعبته الملكية والأرستقراطية في تاريخ الموسيقى، لهذا فإن الموسيقى قد أصيبت بهزات عنيفة في "عهد المقصلة"[80].

وقبل هذا العهد كان جوسيك قد انساق مع التيار السائد باتجاهه نحو السيمفونية كما أنه قد ألف بعض نماذج الأوراتوريو ذات مظهر مسرحي قوي وكذلك بعض السيمفونيات ورباعيات الأوتار.

وفي عام 1770 قام بتأسيس جماعة "الحفلات الموسيقية للهواة" ثم أنه استأنف الحفلات الموسيقية الدينية **Cencerts spirituels** (التي أسسها فيليدور عام 1725) والتي كان هايدن قد كتب لها سيمفونيات رائعة. ولكن عندما نشبت الثورة توقف كل هذا على الفور. وقد عين جوسيك مديرا للحفلات الموسيقية الوطنية. كما كان هناك إلى جانبه موسيقيين أمثال داليراك وكاتيل وليسوير قاموا بوضع مؤلفات موسيقية من أسلوب منمق لاحتفالات الثورة. ويعد من أهم المؤلفين الموسيقيين في هذا العهد كل من ميهيل (1763– 1817) مؤلف "أنشودة الرحيل" **Chant**

([80]) أي عهد الثورة الفرنسية – المراجع

وأوبرا "جوزيف" التي تشتمل على أجزاء عظيمة في روعتها du Départ وشيروبيني (1760– 1842) الذي أقام بفرنسا منذ عام 1798 وهو موسيقي على جانب من العلم ولكنه لا يعد من النوابغ. ولقد شغل وظائف رسمية مهمة في عهد الثورة وفي عصر نابليون، ولكنه عندما لم يحز على إعجاب نابليون رحل إلى فيينا ثم عاد إلى باريس عام 1822 حيث كان هناك مديرا قديرا لمعهد الكونسيرفاتوار. ولقد شهدت باريس في عهد الثورة إنشاء نحو ستين من القاعات الموسيقية بما في ذلك خمس عشرة اختصت بالمسرح الغنائي.

ولكنها في الواقع لم تكن من مستو عال وإلى جانب ما كان يمثل بها من مسرحيات العهد الماضي للأوبرا كوميك فإن المؤلفات الجديدة لم تكن دائما مستساغة ولو أن الجمهور كان يصفق لمسرحيات ذات عناوين براقة مثل: "الحياة العائلية لرجل من عهد الجمهورية" و"أفراد الشعب الحقيقيين".

وكانت الأوبرا الكلاسيكية قد أحرزت نجاحها لآخر مرة على يدي سبونتيني وكان يعد وقتئذ بصفة شبه رسمية مؤلف الموسيقى لعهد إمبراطورية نابليون. وقد بلغت أوبرته "الغادة الطاهرة" La Vestale أوج العظمة. وقد شغف نابليون بصفة خاصة بالموسيقى الإيطالية وكان بايسيللو النابوليتاني مورده الخاص من هذه الناحية، وهو موسيقي نابه وعلى جانب من المرونة الرائعة.

ويتضح لنا إذن كيف كان هذا العهد بمثابة التمهيد إلى سيادة الموسيقى الإيطالية على مسرح الأوبرا بينما هيأت التوزيعات الكبيرة الآلات الموسيقية التي قام بها شيروبيني وليسوير إلى مؤلفات بيرليوز وكبار المؤلفين الرومانتيك رغم ما اتسمت به من برود الطابع.

بيتهوفن:

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون (1770– 1827) حيث كان جده يعمل بها رئيسا لمنشدي كنيسة البلاط، وكان أبوه يعمل ضمن هذه الفرقة كمغن من درجة التنور[81] ولكنه كان إلى جانب ذلك رجلا ذا شخصية غير مهذبة. فلم يلقنه إلا قشور الموسيقى. والواقع أن بيتهوفن لقن نفسه بنفسه مما كان يلتقطه مصادفة من هنا وهناك وممن التقى بهم من الموسيقين. وربما كانت هذه الدراسة دون الخطة الثابتة أو المتابعة المنتظمة تصبح عديمة الجدوى لولا أنه أظهر منذ طفولته المبكرة صفات النبوغ الفطري؛ ففي الثامنة من عمره كان يعزف الكلافسان في الحفلات العامة وفي الثانية عشرة أصبح عازفاً للأورغن في البلاط، كما استطاع في الثالثة عشرة من عمره أن ينشر ثلاث صوناتات من تأليفه. ولقد جعل منه نبوغه المبكر شخصية ثانية لموتزارت. لهذا أرسل إلى فيينا حيث يرجح أنه تلقى هناك الدروس على موتزارت، ولكنه اضطر إلى إنهاء هذه الإقامة بسرعة

([81]) يقسم صوت الرجال في الإنشاد إلى ثلاث طبقات أ– طبقة الصوت الغليظ (القرار أو الباص) ب– طبقة الصوت المتوسط: الباريتون ج– طبقة الصوت الرفيع: التنور.– المراجع

بسبب وفاة والدته. ونتيجة لذلك أصبح يواجه أعباء مادية ثقيلة رغم حداثة سنه. وكان عليه من هذه الناحية أن يتم النقص الذي أوجدته تصرفات أبيه غير المنطقية. وفي عام 1792 أرسله الأليكور إلى العاصمة النمساوية ليدرس من جديد فاستقر بها إلى آخر حياته، ولقد فطن مجتمع فيينا فورا إلى عبقرية بيتهوفن فأيده وصفق له.

وكان هايدن أفضل معلم له فوضع أولى مؤلفات بتأثير من سطوته: ثلاثياته مع البيانو وصوناتاته للفيولينشيللو والبيانو وسيمفونيته من مقام دو للديوان الكبير (1800)، ولكنه شغف أيضا بالقوة الميلودية لألحان موتزارت كما أنه طبق فكرة تفاعل الألحان التي ابتكرها هايدن. وفي صوناتاته قام بعملية عرض اللحنين المتعارضين[82] إلى جانب استمراره في التأليف من النماذج البنائية التقليدية. ولكنه عندما كان يعالج المادة الأوركسترالية والطريقة التي يوزع بها الآلات بأصواتها المختلفة لكي تؤيد الفكرة الموسيقية الأساسية وتدعم معناها وتقوي التعبير عنها كان في كل هذا قد بلغ حدود الطرافة والابتكار.

إلى هنا كنا دائما لا نتحدث إلا قليلا عن حياة الموسيقيين الخاصة ذلك لأن المؤلفين الكلاسيك لم يكونوا يظهرونها على حالاتهم النفسية من موسيقاهم بل كانوا يستهدفون عن طريقها الإنسانية العامة – فكرة

([82]) ويقصد بذلك: اللحنين الأساسيين اللذان تقوم عليهما الصورة البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناتة. فكان اللحن الأول عادة من طابع درامي والثاني من طابع غنائي وهما بذلك يتعارضان من حيث الطابع. وهذا التعارض لازم لإقامة المقابلة في أسلوب الكتابة من هذا القالب تلك التي حرص على إظهارها مؤلفو الصوناتة والسيمفونية من كبار الكلاسيك والرومانتيك كما لا يزال يحرص عليها المؤلفون المعاصرون أيضا – المراجع.

الإنسان بوجه عام – وذلك في صور خالدة من الجمال المطلق. ولكن الحال تختلف مع بيتهوفن ومن تبعوه إذ تجد مؤلفاتهم وكأنها جزء من حياتهم فهي لذلك بمثابة التقرير الشخصي.. وبالطبع قد بولغ في تصوير الدور الذي لعبته حياتهم الخاصة في تكييف مؤلفاتهم ولكننا لو أسقطناها كلية من حسابنا فقد يكون هذا جهلا كبيرا منا بدقائق هذه المؤلفات. وهنا بالذات يقع الحد الفاصل بين عصر الكلاسيك وبين الرومانتيك أصحاب الطريقة الذاتية، فهناك إذن كنا أستمع ببساطة إلى الموسيقى وحسب بينما لا تستطيع الاستماع إلى موسيقى بيتهوفن دون التفكير في شخصية بيتهوفن وحياته العاطفية التعسة تلك التي يبدو أنها كانت تلهب خياله. فكلما اعتقد أنه أصاب الراحة والطمأنينة إلى جوار امرأة لم يكن هذا إلا بمثابة تمهيد فقط لتجشمه آلاما أقسى وأمر. وهذا بالذات السر في أنه كان يستوحي مؤلفاته من آلامه.

لقد أحب جولييتا جيتشاردي التي أهدى إليها صوناتة "ضوء القمر" عام 1802 وفي السنة التالية تزوجت من الكونت جالينبرج ولقد كان وقع ذلك أليما على بيتهوفن حتى أنه فكر في الانتحار[83]. لقد مر بفترة من حياته تعاقبت عليه خلالها حالات من الثقة في رحمة الله ومن الاستسلام لليأس والقنوط. وكانت هذه الفترة بالذات هي التي أنجز خلالها

([83]) هذه الرواية مبالغ فيها والمعروف أن بيتهوفن لم يفكر في الانتحار إلا مرة واحدة في نوفمبر **1802** – أي قبل أن تتزوج جولييتا – وذلك عندما أصيب بالصمم وأصبح لا يستطيع التفاهم إلا بالكتابة وقد سجل ذلك في وثيقة معروفة باسم "وثيقة هايلجين شتاد" ولكنه على كل حال استطاع أن يتغلب على هذه الأزمة النفسية بما له من قوة الشخصية الخلقية – المراجع.

كبار الصوناتات للبيانو (صوناتة من مقام دو للديوان الصغير وصوناته كرويتزار)[84] والأغاني الدينية والسيمفونية الثانية (1803).

ولقد كان لنجاح أنظمة الثورة الفرنسية وانتشارها بأوربا بفضل نابليون ما حفز بيتهوفن لأن يؤلف "سيمفونية البطولة" Sinfonia Eroica عام 1804 التي أهداها إلى القنصل الأول نابليون[85] ولكن هذه السيمفونية قد أثارت معاصريه بأسلوبها الجريء وبتشعب تشكيل أجزاء ألحانها وتزاحمها في عملية التفاعل مما جعلها تبدو في بنائها دون الوحدة التي تصل بين أطرافها. كما أثارتهم أيضا بأسلوبها المشدد الذي يظهر بجلاء ذلك التحول في أسلوب التأليف اتجاهه نحو طريقة الرومانتيك.

وفي عام 1805 مثلت أوبرا فيديليو بفيينا بعد خمسة أيام من دخول القوات الفرنسية لتلك المدينة، ولكنها لم تصب نجاحا كبيرا وقتئذ ولقد أعيد تنظيمها وأدخل عليها تعديلا جوهريا عام 1814.

وفي هذه الفترة خطب بيتهوفن تيريزا برونزفيك فكتب سيمفونيته في مقام سي بيمول[86] وهي أكثر سيمفونياته رقة وحنانا وعذوبة للألحان.

([84]) لم يكتب بيتهوفن صوناتة كرويتزار للبيانو وإنما كتبها للفيولينة والبيانو.

([85]) استند المؤلف على رواية لشيندلر، صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته، مؤداها أن بيتهوفن كان قد أهدى السيمفونية إلى بونابرت عندما كان قنصلا أولا "بحكومة الإدارة" ولكنه لما علم بتنصيبه نفسه "إمبراطورا" لفرنسا ولمعظم دول أوروبا ثار ومزق صفحة الإهداء واكتفى بتسمية السيمفونية "بسيمفونية البطولة" **Sinfonia Eroica**. ومن الصعب التسليم بهذه الرواية فلحن البطولة الذي تدور عليه موسيقى السيمفونية أخذه بيتهوفن عن موتزارت في افتتاحية "باستيان وباستيين" وفكرة البطولة قديمة عند بيتهوفن ولها أصداء متعددة في موسيقاه السابقة واللاحقة على هذه السيمفونية – المراجع

([86]) وهي السيمفونية الرابعة وقد تم تأليفها عام **1806**.

وكتب إلى تيريزا صوناتة من المجموعة رقم 78 وإلى أخيه صوناتة "الإحساسات الفياضة" Appassionata[87] كما وضع السيمفونية الخامسة من مقام دو للديوان الصغير والتي عزفت لأول مرة عام 1808 في نفس الوقت مع "السيمفونية الريفية"[88]. وهذه السيمفونية تبدأ باللحن الشهير الذي يصور القدر وهو يطرق بابه[89] وتسير الموسيقى فيها بأسلوب درامي قوي وختامها هائل.

وأما السيمفونية الريفية فيفسر روح أسلوبها عبارة كتبت على الجزء الموزع لعزف الفيولينة الأولى وهي: "تعبير عن المشاعر أكثر من مجرد التصوير" وفي الواقع هذا هو العهد الذي قطعه على أنفسهم كبار الرومانتيك فهم يعبرون عن كل شيء بقيمته الشعورية. وفي هذه السيمفونية التي تعد من كبار المؤلفات الموسيقية التصويرية المشتملة على أعذب الألحان تجد بيتهوفن لم يهتم بمحاكاة أصوات الطبيعة بل عني بالتعبير عن المشاعر التي ولدتها الطبيعة في نفسه.

وفي الحق لقد أراد شراح مؤلفاته أن يضعوه على الخصوص في موضع التعارض مع كل من سبقوه. ولكن الموسيقى الوصفية قبله لم يكن

([87]) وكلاهما للبيانو.

([88]) وهي السيمفونية السادسة من مقام فا للديوان الكبير – المراجع

([89]) هذه الرواية من نسج خيال شيندلر صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته الذي لازمه منذ عام **1819** حتى وفاته. إذ من غير المعقول نسبتها لبيتهوفن وهو عندما أراد أن يكتب سيمفونية تصويرية بين لنا قصده بالتدوين على كراسة التوزيع لآلات الأوركسترا كما هو الحال في السيمفونية السادسة فسماها بالريفية وسمى الخمس صور التي ترمز لها أجزاؤها الخمسة بما يلي (1) شعور بالسعادة عند لقاء الريف (2) "على شاطئ الغدير" (3) حفلات الفلاحين المرحة (4) زوبعة (5) شعور بالامتنان والسعادة لعودة الصحو من بعد العاصفة – المراجع

لها هدف يختلف كثيرا عن هدفه منها وينحصر وجه الاختلاف فقط من حيث أسلوبها.

وفي عام 1812 كتب السيمفونية السابعة من مقام "لا" ذات الأسلوب المتوثب والسيمفونية الثامنة من مقام "فا" في نفس الوقت تقريبا ويسودها طابع الهدوء، ولا يجاريه أحد في ثقته في قوة عبقريته وفي اعتداده بوقار رسالته الفنية. وكان يعيش في صلة من الصداقة مع أرفع الشخصيات من نبلاء فيينا. وفي وقت توقيع معاهدة فيينا عندما كان يتناول العشاء على مائدة الأرشيدوق رودولف[90] كان يطيب له أن يرى الملوك الأجانب يتقربون منه على حد تعبيره.

ولكنه مع ذلك قد تعرض إلى شتى الأزمات المادية والأدبية فقد كان عليه أن يفقد كل أمل في أن يتزوج من يتريزا كما لم تتحقق له تلك الوعود المالية التي قطعها له الأمراء لمساعدته – (الأرشيدوق رودلف، والأمير لوبكرفيتس، والأمير كينسكي.. كانوا قد وعدوه بجعل مالي كبير لكي يعرض عن قبوله اقتراح جيروم بونابارت ملك ويستيفاليا) – وكان إلى جانب ذلك قد اعتاد حياة اليسر ولم يستطع أن ينتقص من مستوى معيشته.

ولقد أخذ نفوره من الناس وعدم تسامحه معهم يزداد يوما بعد يوم حتى أضحى في نهاية الأمر يعيش في عزلة مطبقة. فكان يشكو في كبرياء لا

([90]) وقد أهدى له بيتهوفن صوناتة البيانو العظيمة المعروفة باسم صوناته "البيانو ذي الدواكيش" **Hammerlavier**– المراجع

تخلو من المرارة من أن الناس قد انصرفوا من حوله وكأن مجتمعه قد تخلى عنه وقد أغرته مباهج الأوبرا الإيطالية السهلة. لهذا كان أي تساهل من جانبه من هذه الناحية منافيا لكبريائه. فقد دأب على التمسك في عنف بما لعبقريته من حقوق لدى كبار الشخصيات حتى لم يعد أمامه إلا أحد أمرين إما التقهقر والإخلاد إلى السكينة وإما أن يصبح أعظم شأنا وهو في عزلته. وقد أصابه جرح بليغ في نفسه فلم يرد على كل حال أن يقهر ولم يكن يثق في الناس وإنما وثق في الإنسانية لهذا كان يقيس نفسه بالقدر فكان يواجه بذلك العالم الخارجي وعالمه الباطن...

ومن أجل ذلك نجد بيتهوفن قد تخطى في حرية تامة كل الحدد التقليدية وقلب كل الصور البنائية الكلاسيكية ليذهب بعيدا مع أدق التعبيرات عن مشاعره، كما أصبح أسلوبه أكثر صرامة وأكثر تجريدا وفي نفس الوقت أطوع استجابة لعواطفه المندفعة.

ونراه إذن وقد عاد إلى أساليب الفوجة والبوليفونية وسائر الأساليب الكونترابنطية التي كان قد أعرض عنها المؤلفون منذ عهد باخ، وفي صخب ثوراته كان يسخر كل أنواع التعقيدات الفني في أدق ألوانها، ويتضح كل هذا من صوناتاته الخمس الأخيرة للبيانو التي ألفها بين عام 1815، 1822 ومن موسيقى القداس الذي وضعه من مقام ري وقد وصل به إلى أسمى الآفاق عن طريق صرح بنائه الفخم وجولاته الشعورية الرائعة التي يبتعد فيها كثيرا عن نقطة البداية.

وفي عام 1824 قام بعض الهواة من أهل فيينا بتأييده ماليا ليتمكن من إخراج سيمفونيته التاسعة والتي قوبلت بحماس رائع. وأمكن القول بأنها "خلاصة أعماله في حياته" لا لأنها تلخص كل ما كان يجيش فيه من آمال عريضة ومن خفقات مؤثرة وحسب، ولكن أيضا لأننا نجد بها ألحانا كان قد بدأ يعدها منذ صباه. ولم يعد يكفيه الأوركسترا في إخراجها؛ لهذا أضاف في نهايتها قصيدة "نشيد الفرح" التي كتبها شيللر لتغنيها مجموعة من الأصوات الإنسانية في روعة وجلال. ولقد صرف بيتهوفن العامين الأخيرين من حياته في تأليف آخر رباعياته العظيمة للوتريات، فقد شعر على غير انتظار برغبة في الإعراض عن الأوركسترا بعد أن حصل عن طريقه على آثار بعيدة المدى، وبدلا من ذلك كتب لأربع آلات وترية[91] وتتكشف لنا من هذه الرباعيات عظمة الفنان في صورة أكثر خفاء وأكثر تركيزا من خلال ردائها المتقشف الذي يبدو أحيانا ضيقا وخشنا. وفي هذه الرسالة النهائية التي يبعث بها بيتهوفن إلى الأجيال التالية يفرغ فيها أجمل ما ملكته نفسه من نفحات.

* * *

شوبرت

لعل بيتهوفن وشوبرت لم يتقابلا بالمرة رغم أنهما كانا يعيشان بالقرب من بعضهما ورغم أن كلا منهما كان يكن الإعجاب للآخر، والواقع أن كليهما تختلف شخصيته عن الآخر تمام الاختلاف. فبينما كان بيتهوفن

[91] هي اثنين من الفيولينة وفيولا وفيولينشيللو ومجموعتها تسمى برباعي الأوتار – المراجع

أمير الموسيقى يعمل في صحبة مجتمع كبار الأشراف كان شوبرت وهو ابن أحد المعلمين بالمدارس وكان هو نفسه مدرسا يحيا حياة بوهيمية في صحبة أصدقائه من الشبان. ومن جهة أخرى بينما كان بيتهوفن يشقى في تركيز مشاعره في التأليف كان شوبرت يكتب في سهولة بلغت حدود الإعجاز. وإنك لتعجب من وفرة المؤلفات التي جادت بها قريحته إبان حياته القصيرة فكانت الموسيقى تنهمر منه وكأنها ماء يتفجر من ينبوع وفي صفاء البللور المنبثق من قلب الغاب.

وفرانز شوبرت (1797– 1828) ولد في ليشتينتال بالقرب من فيينا وقد بدأ وهو صبي يغني بفرقة منشدي البلاط. وقد رفض وقتئذ بعثة لاستكمال دراسته الموسيقية. إذ كان يضيق بالدراسات الفنية، ولكنه استطاع بفطرته أن يكتشف أسرار المهنة بما يشبه المعجزات، وفي الثامنة عشرة من عمره كان قد ألف عدة أغان رائعة مثل: مارجريت والمغزل وملك الغاب **Earlkonig** والمسافر **Wanderer** وكان هذا النوع من الأغاني الرفيعة **Lied** ذات الأسلوب الشاعري العميق والطابع المرح أو الحزين مما تميز به الألمان وتناوله شوبرت بالتنمية بصفة خاصة.

ولقد بلغ شهرة جعلته من أكثر المؤلفين حيوية وشعبية عن طريق هذه الأغاني الرائعة ذات الجاذبية العجيبة. ولقد كتب منها خلال خمس عشر سنة ستمائة ثلاثة وثلاثين قام بتلحينها من أشعار جوته وشيللر وروكرت وهايني وأوهلاتد، والموسيقى بها على وثيق الصلة بالكلمات وتعمل على تمجيد المعنى بقوة خفية وقد استخدم شوبرت هذه الأغاني

ليترجم بها عن أدق ما كان يشعر به من إحساسات رفيعة في كل مرة كان يواجه الطبيعة. وذلك في أسلوب فياض بديع لم يستطع مجاراته فيه أحد من الموسيقيين. وأما مصاحبة البيانو لها فكانت تسمح له بالإيحاء بخلق أجواء أضفت حيوية رائعة على ما كان يعبر عنه من عواطف بينما كانت الألحان فيها تشق مسارها وكأنها نوع من الارتجال. وسواء كان يتغنى لنا بخرير الماء في الجداول أو يرتفع بنا إلى أعمق العواطف التراجيدية فإنك دائما أمس بحقيقة ما يصوره وببساطته وسذاجته أيضا. وإننا لنحفظ الكثير من هذه الروائع القصيرة أمثال "ملك توله" و"سمك النرويت" و"النجوى" و"الشنبه" و"الموت والغادة"[92] وكذلك سلسلتين من الأغاني ذات الأشعار الدقيقة المؤثرة هما: "الطحانة الحسناء" و"رحلة الشتاء" ويظهر لنا من خلالها شخصيته في صورة الصبي المرح والمثالي الوديع الذي اعتاد الخروج أيام الأحد في نزهة مع رفاقه إلى الريف المحيط بفيينا والتوقف هناك بمشاربه الصغيرة.

ولقد استلهم شوبرت من أغانيه موسيقى كتبها للبيانو فألف مثلا "لحظات موسيقية **Moments musicals**[93] والتي طالما ألهبت وحي من تبعوه من الرومانتيك.

ومن جهة أخرى قد يكفي لتأييد مجده ما كتبه في دائرة موسيقى الحجرة خصوصا رباعياته للوتريات إلى جانب سيمفونياته الرائعة وأشهرها

([92]) وقد كتب رباعية للوتريات آية في قوة التركيز الشعوري على لحن هذه الأغنية تعرف باسمها – المراجع

([93]) وهناك أيضا "فانتازية المسافر" **Wanderer- Fantasie** التي كتبها على أساس لحن أغنيته الشهيرة بهذا الاسم – المراجع

"السيمفونية التي لم تتم" **Inachevée** كما أنه ألف أوبرات[94] وأناشيد وترانيم وموسيقى للقداس تشتمل على صفحات من موسيقى غاية في النقاء ودقة الإحساسات.

فيبر:

ولد كارل ماريا فون فيبر (1786– 1826) بدوقية هولشتاين وقد عاش أربعين عاما وهو شعلة من الفكر المتقد يحتويها جسم أضنته الآلام أكثر مما فعلت بموتزارت وشوبرت. وكان أول الأمر رئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة دوقيه فيرتيمبرج **Wurtemberg** بكارلزروهي **Carlsruhe** وكان مع مييربير من تلاميذ الأب فوجلر ولكنه سلك طريقا معارضا لزميله في الدراسة. فبينما اتجه مييربير نحو الفن الإيطالي في الكتابة نجد فيبر تحت تأثير أستاذه قد استهوته ألمانيا بسحر ألحانها الشعبية. فبدأ بدار أوبرا فرانكفورت بإخراج أوبرته "سيلفانا" ثم التحق بوظيفة قائد أوركسترا المسرح الوطني ببراج وبعدها بمسرح درسدن. ولقد اهتم اهتماما بالغا بتثقيف الجمهور فأخرج لهم أوبرات فرنسية وأخرى ألمانية.

وفي عام 1821 مثلت مسرحيته "القناص" **Freischutz** بمدينة برلين فأصابت نجاحا كبيرا في أنحاء ألمانيا بأسرها وقد اتضح منها أن وحي تأليفها كان ألمانيا صرفا. وبعد أربع سنوات أخرجت أوبرا أوبيرون **Obéron** بلندن فقوبلت بحماسة كبيرة. ولقد مات فيبر بهذه المدينة بعد بضعة أسابيع من إخراج هذه الأوبرا.

([94]) أشهرها "روزاموندي" – المراجع

ويفوح من مؤلفات فيبر عطر من نوع بري كما تسمع منها أصداء غابات الصنوبر وما توحيه من حنين إلى جانب الأساطير الخيالية للقصص الجرماني القديم عن الجان وهي أيضا ثمرة خيال دقيق ومتغير دون إسراف كما أن أسلوبها يتسم بالدقة أيضا ويسير في تلوين خفيف وكأنه العطر الطيار مما لا يخشى معه تولد آثار عنيفة كالتي توجد في المسرح الإيطالي أو في مسرحيات التراجيديا من أعمال فاجنر.

ورغماً عن نزعته الرومانتيكية والطابع الوطني الذي تتسم به موسيقاه إلا أنه مع ذلك يتبع مدرسة أوروبا القديمة، ولكن من حيث نظرياته وما وصل إليه من نتائج أوركسترالية، وهي ما تأثر بها بيرليوز وفاجنر فإنه يستهل بها عهد التحول الكبير في المسرح الغنائي حتى أمكن اعتبار مسرحيته، ايريانت "Eurayanthe" صورة أولية لأوبرا "لوهنجرين"[95].

شومان:

وروبرت شومان (1810– 1856) المولود بمدينة زفيكاو من أعمال ساكسونيا فهو ابن أحد أصحاب المكتبات. لهذا كان أديبا وموسيقيا في آن واحد. وقد شغف منذ شبابه بأدب الرومانتيك وكانت وقتئذ بدأت تنتشر نفحاته الأولى. كما أنه كان يدرس الحقوق بلايبزج **Leipzig** وهايديلبرج **Heidelberg** وهناك تتبع التيارات الفكرية الكبيرة لفلسفة

(95) أوبرا كتبها فاجنر عام **1850** – المراجع

"كانت" **KANT** "وشيلينج" وفيشت، وكان شديد الإعجاب بيوهان بول ريختر[96].

وكان مرهف الحس ومتشعب في إحساساته إلى حد التعرض إلى أزمات عصبية كما كان عازفا على البيانو وشاعرا وفيلسوفا في آن واحد.

وفي لايبزج تعرف على أستاذ البيانو فردريك فيك وابنته كلارا وكانت وقتئذ لا تزال طفلة صغيرة لكنها كانت عازفة ماهرة على البيانو أيضا وقد لعبت دورا مهما في حياته.

ولقد أراد أن يصبح من كبار العازفين المهرة، وربما تحقق له ذلك لولا أنه فقد حركة إصبع من أصابعه في حادث[97]، فانقطع إلى التأليف وأسس في نفس الوقت مجلة موسيقية كان يحارب عن طريقها التفكير الكلاسيكي[98] وانحطاط الذوق العام والميل إلى "الروتين" من جانب الموسيقيين والجمهور على حد سواء. ولقد كان من أوائل من اعترفوا وابتهلوا بظهور عبقرية شوبان...

([96]) ومن كتابه "سنوات الإشراق" **Flegeljahre** استوحى موسيقى مقطوعته الشهيرة للبيانو: "الفراشات" **Papillons** – المراجع

([97]) لقد صور له الخيال بأنه لكي يحصل على درجات الطلاقة الفنية لحركة أصابع يده لا بد له من حيلة وهي أن يربط أوسط يده اليمنى بوثاق شديد لكي يستطيع بذلك أن يتغلب على كل العوائق المادية ويمكنه عزف أصعب العبارات رغما عن العوائق فأصيب من جراء ذلك بالشلل في إصبعه وانتهى بذلك أمر الطلاقة في عزف البيانو عند هذه المأساة (رواية ذكرت في المقال عن شومان بقاموس لاروس عن الموسيقى) – المراجع

([98]) وهي مجلة دورية باسم "المجلة الموسيقية الجديدة" أسسها عام **1864** وعاونه على إصدارها بيرليوز وفاجنر – المراجع

إلى هنا لم يكن شومان قد ألف إلا بعض مقطوعات للبيانو التي لم تكن قد عزفت إلا في زمرة من أصحابه في حين كان يصعب فهمها على الجمهور. وفي هذا الوقت أيضا كانت كلارا قد كبرت فوقع في شراك حبها لكن أبوها بما انطبع عليه من حكمه كان يعارض في زواجها من هذا الشاب ذي التفكير المتطرف أو الحساسية الشديدة الإرهاف التي أدت إلى ظهور علامات تدل على اختلاله العقلي، وفي هذه الفترة أيضا ألف أولى مجموعات أغانيه الرفيعة: "حياة امرأة وحبها" و"غرام الشاعر" وغيرها.. وبعد اجتيازه مئات الصعوبات المؤلمة استطاع أن يتزوج من كلارا[99] فظلت دائماً إلى جواره أكثر الناس حبا له وأشدهم فهما وتفانيا في إخلاصها له...

ولقد بدأ بعد ذلك في تأليف سيمفونياته وكبار مؤلفاته للغناء والأوركسترا مثل "الفردوس والجان" و"مانفريد" و"فاوست" وتنعكس من هذه المؤلفات عبقرية مؤلفها الغنائية ولكنها مع ذلك تظل متناثرة في بنائها ومفككة في أجزائها، ويبرز شومان على الخصوص في المقطوعات القصيرة وفي مقطوعات البيانو من ذات الجمل القصيرة التي تفيض بالعواطف فتخلف من ورائها أثرا شعوريا حاراً.

وفي عام 1845 ظهرت عليه عاملات الانحلال البدني والعقلي بصورة بعثت على القلق مما استوجب ضرورة علاجه، ولكنه في ثورة من التفكير حاول أن يهرب من مرضه وطغت عليه فكرة الموت فألقى بنفسه

([99]) وقد لزمه للزواج منها حكم القضاء بعد أن عاونه فرانز ليست بالشهادة في المحكمة لصالحه – المراجع

في نهر الراين، وقد أمكن انتشاله ولكنه بعد عامين توفى في إحدى المصحات.

ولقد كانت حياة شومان بما اعترضها من ثورات نفسية وآلام مبرحة إلى جانب حبه وتقديره لشعراء عصره وبلاده مما وضعه في قمة مدرسة الرومانتيك.

وأما مؤلفاته للبيانو فكانت ذات خيال رائع وأحاسيس متغيرة تعبر عن آلام نفسه ويكتنفها بريق قوي لا يلبث أن يختفي وراء أجزاء تعبر عن الحنين الهادي أو تجدها تختتم في عبرات. ولقد خلق شومان أسلوبا خاصا للبيانو في التعبير الموسيقي على غرار ما ابتكره كوبران للكلافسان. ومن جهة أخرى فهو كثيرا ما يقارنوه بشوبرت ذلك أن كليهما كتب أغاني رفيعة من نوع رائع. لكن شوبرت أبسط في أسلوبه وأكثر ميلا للوصف فهو يرى الأشياء التي ينقلها إلينا بنظر الريفي الساذج ولكنه يصفها في عبقرية الشاعر. أما أغاني شومان فهي من نفحات تفكير أكثر ثقافة وأكثر تعقيدا فهي تكشف لنا عن مشاعره الوجدانية. وكل ما ورد بها يتصل به وبأمزجته وبنزعته العصبية وقد وجد فيها أفضل النماذج وأنسبها تعبيراً لآلامه ولثورات نفسه لهذا كانت مؤلفاته عبارة عن متتاليات من صور صغيرة متقابلة أو مختصرات لتسجيلات شخصية تؤلف في مجموعتها دراما سيكولوجية عن حياته الخاصة. عرف هو كيف يضفي عليها أحاسيسه المتعددة بجميع ألوانها وظلالها.

مندلسون:

فيليكس مندلسون (1809– 1847) هو ابن أحد رجال المال من أثرياء اليهود بهامبورج. وفي العاشرة من عمره كان يقود عزف بعض مؤلفاته في منزل والده. وبفضل مركز أبيه وما ترتب عليه من ميزة استطاع أن يتصل في سهولة بكبار الموسيقيين في عصره. وعندما كان في رحلته بباريس تعرف هناك على شيروبيني ومعظم الشخصيات الموسيقية البارزة بفرنسا كما أقام صلة الصداقة بينه وبين كل من فيبر وشومان.

وفي عام 1829 توجه إلى انجلترا وبدأت شهرته منذ هذا التاريخ فنظم هناك الحفلات الموسيقية التي تجلت فيها مواهبه الخاصة في قيادة الأوركسترا إلى جانب ملكة التأليف الأنيق الواضح الأسلوب كما ترسم خطى هاندل في بناء نماذجه الموسيقية ومن أجل ذلك أعجب به جمهور لندن وعين بعد ذلك قائدا لأوركسترا بلدية لايبزيج ثم مديرا لمعهدها الموسيقي (الكونسيرفاتوار).

وقد ألف نماذج من الأوراتوريو والكانتاتا والسيمفونيات موسيقى تؤيد التمثيل في مسرحيتي "أتاليا" و"حلم ذات ليلة بمنتصف الصيف" التي كتب افتتاحها ولم يكن بعد قد تجاوز السابعة عشر من العمر(100) ولقد كانت صفاته العملية التي ميزته بالقدرة على الكتابة بسهولة ضارة به من جهة أخرى. فكان يستعيد في محاكاة حرفية أسلوب المؤلفين الذين اختارهم

---

(100) وصحتها الثامنة عشر لأنه كتب هذه الافتتاحية عام **1827** وقد ولد عام **1809** – المراجع

كمرشدين له. وكان يحاول أن يستهوي السامع بطريقة ميلودية تافهة كما كان ينغمس في المبالغة للتعبير عن مشاعره بما لا قيمة له[101].

واجلزء املهم في مؤلفاته هو ما تتضح فيه طلاقته الفنية ورشاقة أسلوبه: مثال ذلك نماذجه من الكابريشيو والفانتازيات والفواصل السريعة البراقة... الخ.

شوبان:

وأما شوبان (1810– 1849) فكان وحيدا في فنه ولم يكن له سلف مهد له الطريق أو خلف ترسم خطاه. ولا يمكن محاكاة أسلوب شوبان دون التورط في نسج صور منقولة زائفة. وهو من هذه الناحية يعد أكثر من شومان بل ومن تلك الزهور النادرة العجيبة التي تفتحت من وسط الفردية الرومانتيكية. وهو مولود بالقرب من فارسوفيا من أب فرنسي من مقاطعة اللورين كان مدرسا بمعهد فارسوفيا وأما والدته فكانت بولندية.

ولقد استهل باكورة نجاحه في العزف على البيانو بفارسوفيا وفيينا. لكنه أتم تنمية مستقبله الفني الباهر بباريس وكان قد رحل إليها قبل الثورة البولندية بوقت قصير. وهنا اندمج في مجتمع مثقف حيث تقابل مع بالزاك

(101) هذا حكمك قاس ومتطرف بشأن موسيقى مندلسون – استمع إلى الكونشرتو الذي كتبه للفيولينة والأوركسترا أو إلى الأغاني الرفيعة التي كتبها هذا المؤلف فإنك دون شك تتبين نضارتها وعذوبة ألحانها وقوة التعبير المركزة إلى جانب صياغتها في أسلوب يتسم بالرشاقة الأثيرية وليس فقط لمجرد إظهار الطلاقة الفنية في العزف أو الغناء – المراجع

وجورج صاند وهاينريش هابني[102] وبيرليوز وليست وميربير ويلاكروا[103] وهم الذين تركوا لنا صورة صادقة لحياته المضطربة.

وكان ذلك الفتى ذو الشعر الطويل واللون الشاحب المرضي وعيني الفتاة في ردائه الأنيق معبود المجتمع الباريسي. وكان في الخامسة والعشرين من عمره عندما قابل جورج صاند واستمرت علاقتهما عشر سنوات. وكانت علاقة خيالية مضطربة حيث كان حب كل منهما للآخر وسيلة لاستلهام مشاعره الفنية بطريقته الخاصة. فقد ذاقت جورج صاند أول الأمر لذة عاطفة تشبه الأمومة في اهتمامها "بمريضها العزيز" إذ كان شوبان مريضا بالسل الذي أودى بحياته آخر الأمر. فاصطحبته إلى باليار واستمرت حياتهما بعد ذلك موزعة بين الإقامة بباريس ونوهان. وكانت هي تحب أن تحيط نفسها بمجتمع صغير من الفنانين ورجال السياسة والأدباء. وأما هو فكان غارقا في بحار أحلامه ولا يظهر في هذه المجتمعات إلا متى ألحت عليه جورج في الرجاء ولكي يعزف على البيانو.

وكان كلاهما ينفعل في دائرته الشعورية فتفيض منه نفحات النبوغ مما لا مثيل له وكان شوبان لا يعبأ بالحياة ولا يهتم بأمورها إلا قليلا فكان يعيش منطويا على نفسه كابتا آلام مرضه بين جوانحه، ولقد تخلت عنه جورج صاند في السنتين الأخيرتين قبل وفاته. وفي مقابر بيرلاشيز[104] ذر

([102]) بالزاك قصصي فرنسي وكذلك جورج صاند وأما هابني فهو شاعر ألماني من الرومانتيك – المراجع

([103]) ديلاكروا رسام فرنسي شهير – المراجع

([104]) وهي بالقرب من باريس – المراجع

على جثمانه التراب من أرض بولندا مما كان يحتفظ به منذ أن ترك فارسوفيا في كأس من فضة.

ولقد ألف شوبان خاصة للبيانو فكان يفكر ويبتكر بلغة البيانو كما استطاع أن يستنبط منه آفاقا صوتية عظيمة والتي لم يتمكن من مجاراته فيها. وكانت نماذج الكلاسيك المحددة البناء تضيق جدا بل وتقتصر في أن تحتوي جولات خياله الواسعة فكان يطلق على مقطوعاته أسماء تتناسب ووحي خياله: "ليليات"– **Nocturnes** – "مقدمات"– **Préludes**– "دراسات" – **Etudes** – وهلم جرا... أو كان يتناول موضوعاته من نماذج الرقص الشعبي لبلاده حيث كان يصل عن طريقها إلى إمكانيات في التعبير لا حصر لها.

وكان يبدأ بلحن يسير في إدخاله رويداً رويدا حتى يلتئم مساره الميلودي وبغض الطرف عن الكتابة البوليفونية ويكتفي بالسير في اللحن مع مصاحبته في منتهى الثراء والدقة. كما كان يرسم من حوله اللحن إطاراً حدوده غير ظاهرة يتضح منه الغناء ملونا بعدة زخارف دقيقة وثمينة. ومن جهة أخرى أدخل شوبان على موسيقى البيانو عددا كبيرا من المبتكرات بالتجديد في الأجزاء الانتقالية للمقطوعات واستحداث الأشكال الموسيقية الطريفة ومركبات "الأربيجيو"– **Arpeggios** – الكبيرة التي كان يضفي عليها وضوحا وقوة بما وسعه من تنوع الخيال مما لا حد له. فكان يضاعفها دون أن يقطع اتصال المسار الميلودي. وفي نشوته الرومانتيكية كان يعبر عن إحساساته الشخصية ويكرر ذلك بجلاء في عدة أوضاع حتى أنه كان

يبدو في بعض الأحيان وكأنه قد تورط في الاختيال بنفسه بالاستغراق في إظهار إحساساته الشخصية.

ومع ذلك، وحتى مع اعتبار هذه الكبوات الشعورية، يظل شوبان موسيقيا عظيما فهو لا يعد شاعر يصور الألم بموسيقاه وحسب بل أنه يأسرنا على الخصوص في "دراساته" للبيانو وفي مجموعة نماذج "البولونية" العظيمة ذات الإيقاع الخشن القوي والخيال الرائع، وهو نبيل أيضا ورفيع في أسلوبه حتى في عبراته المخنوقة وهو عظيم عندما يعبر لنا في صراحة وحماسة عن نفسه الفياضة وآلامها.

بيرليوز:

وبيرليوز كان هو الآخر – مثل شوبان – وحيدا في فنه عبر تاريخ الموسيقى فبينما يحصر شوبان طرائفه الرائعة في موسيقى البيانو نجد أن عبقرية بيرليوز في التجديد تتجلى في توزيع آلات الأوركسترا. فهو أكثر الفرنسيين في عصره اهتماما بالتلوين في توزيعاته الأوركسترالية.

ولقد ولد هيكتور بيرليوز (1803– 1869) بمقاطعة وفينيه– Dauphine– وكان مقدار له أن يترسم خطى أبيه السلك الطبي. ولكنه اتجه نحو الموسيقى على عكس إرادة أسرته فأصبح تلميذا على ليسوير. وفي عام 1830 حصل على جائزة "روما"[105] Prix de Rome بعد أن

---

[105] منذ عام **1803** تمنح أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا "جائزة روما" لكل من يفوز بها في مسابقة شروطها كما يلي: يحجز المتسابق على إنفراد داخل حجرة **Loge** بالأكاديمية الوطنية لمدة يومين ينجز خلالها موضوع المسابقة

أخفق في الحصول عليها عدة مرات. وفي هذه السنة أيضا أخرج "السيمفونية الخيالية" Symphonie Fantastique– ذات الموضوع الأدبي والتي تعتبر الصحيفة الأولى التي كتبت في الأسلوب الذي سموه "بموسيقى البرنامج التصويري".

ولقد أوحت له إقامته بروما تأليف موسيقاه الرائعة عن "هارولد بإيطاليا" وقام بعد ذلك بتأليف موسيقى "القداس" وموسيقى "بينفنوتو شلليني" Benvenuto Cellini ورميو وجولييت ولكنها لم تصب أي نجاح كما لم تحز مسرحيته لأوبرا "لعنة فوست" أي نجاح أيضا.

وفي عام 1843 رحل إلى الخارج فلاقى من الترحيب بألمانيا والنمسا وخصوصا في روسيا ما عزاه عن إخفاقه بباريس الذي كان قد أفقده اعتداده بنفسه وجرأته كما فقد معها أيضا مبالغاته في التعبير فكتب مؤلفات من طابع أكثر هدوءا – بفضل تأثير جلوك فيه وهي: "طفولة المسيح" و"الترودايون" Les Troyens ولقد أراد بيرليوز أن يبهر عصره بأفكاره الثورية وأن يعتبروه من أشد الموسيقيين التقدميين تطرفا – لهذا نراه وقد انساق في شتى أساليب المبالغة في الموسيقى مما أثار دهشة الجمهور دون أن يصل إلى قلوبهم.

الذي ينحصر – بالنسبة لشعبة الموسيقى – في تأليف من نموذج الكانتاتا من لحن تعينه له لجنة المسابقة. وجائزة روما تمنح في الموسيقى وأيضا في الرسم والنحت والعمارة. وهي من درجتين الجائزة الأولى ويمنح صاحبها بعثة لمدة أربع سنوات يقيم خلالها بفيلا ميديسيس بايطاليا يتوافر خلالها على مبتكراته الفنية، وأما الجائزة الثانية فتشمل فقط منح الفائز مدالية ذهبية – المراجع

ولقد كانت حياته العاطفية مؤلمة وشنيعة فقد أراد الحب ولكنه رأى أقرب الأصدقاء إليه وهم ينفضون من حوله وحتى تلك المغنية الإسبانية العجوز ماريا ريتشيو– Maria Recio– وكان قد أشركها في حياته الخاصة.

وكان يمزج حياته الخاصة في مؤلفاته على غرار بيتهوفن – الذي كان يعتقد بأنه نظيره من هذه الناحية. والواقع أن بعض الصحائف مما كتبه من هذه الوجهة تعد بلا مراء ذات قوة هائلة. ولكننا لا نجد لديه دائما سمو الإلهام والعظمة المتدفقة التي تدهشنا بها مؤلفات سيد مدينة بون[106].

وكانت ألحان بيرليوز تتألف من ميلودية طريفة وتوزيعاته الأوركسترالية مشحونة بالآلات الكثيرة ولكنها إلى جانب ذلك تفيض حيوية وغنية بالآثار المتنوعة للطابع الصوتي كما تشتمل على المقابلات العنيفة وجرأة الأسلوب القوي التي لم يصل إليها أحد من قبله.

ومع ذلك فهذه المهارة في الأثر الصوتي، وهذا الفوران الشديد في الأسلوب يساعدانه على إخفاء اضطراب تفكيره الموسيقي. ولقد كانت مقاصده تستهدف أطماعا أكبر مما كان لكبار مؤلفي السيمفونية من عهد الثورة ونابليون ممن كان يترسم تعاليمهم لهذا تجد في موسيقاه كثيرا من التجاوز في الحدود. ولقد نصب نفسه بطلا للرومانتيك ولكي يجهر في الدعوة لأفكارها الجديدة التجأ إلى المبالغة في صنعته الفنية.

---

(106) كناية عن بيتهوفن وقد ولد بهذه المدينة – المراجع

ولكن إذا أردنا أن نتبين أهمية بيرليوز في تاريخ الموسيقى خلال القرن التاسع عشر وجب علينا أن ننظر له في مكانه من هذا العصر. فقد كان مجد ميربير سائدا في السنوات القريبة من عام 1830 مما انحط معه الذوق العام للجمهور. ولم يكن هذا الانحطاط قاصرا على فرنسا وحسب بل لقد رأينا كيف كان بتهوفن في النمسا يتألم في أخر حياته من انحلال التفكير الموسيقي. فليس بالعجيب إذن أن تقابل موسيقى بيرليوز بالسخرية وسوء الفهم أول الأمر رغما عن قابليتها لاستهواء الجماهير بما لها من الآثار القوية (وقد استهوتهم بالفعل بعد ذلك).

ليست:

شب فرانز ليست "1811– 1886" من أسرة من صغار البورجوازية المجرية وقد كانت تنشأته في طفولته على أيدي جماعة من البوهيميين (الغجر) Tziganes وعندما اتصل بأوساط عائلة استرهازي استطاع أن يتحمس لبيتهوفن الذي أبدى بدوره شيئا من التحمس لصاحبنا عازف البيانو الصغير.

وكان ليست في الثانية عشر من العمر عندما قدم إلى باريس وقام وقتئذ بجولات في أوربا استطاع خلالها أن يأسر الجماهير بطلاقته الفنية الخارقة وبقوة تعبيره الموسيقي في العزف. ولقد وضع عندئذ "دراساته الاثنى عشرة للعزف على البيانو" الرائعة بما تحدثه من انفعالات هائلة – ولقد كان يعيش في قلب مجتمع الرومانتيك وكان يميل في نفس الوقت إلى

نزعات التصوف وإلى النزعة الثورية المتحررة السائدة في عام 1830. ولقد كان تأثير بيرليوز فيه عظيما فقد كان هو أيضا يستهدف نوعا من الموسيقى يقرب من قصائد الشعر من طابع أدبي ووصفي.

وكانت علاقته العاصفة بالكونتيس داجو (المعروفة في الأوساط الأدبية باسم دانييل شتيرون) تعلة لرحلاته العاطفية التي قام بها على شواطئ بحيرة جنيف وضفاف الراين وفي إيطاليا. ثم أنه أنجب ولدا وبنتين أصغرهما كوزيما تزوجت من هانزفون بيلو ثم من ريتشارد فاجنر.

وفي السادس والثلاثين من عمره قابل الأميرة فيتجين شتاين Wittgenstein وانغمس معها في علاقة عاطفية أخرى أقل حدة من علاقته الأولى. ولكنه أقام لديها وأصبح رئيسا موسيقيا لدوقية فايمر الكبيرة بعد أن أحالها إلى مركز عظيم لنشر الموسيقى المزدهرة. وإلى جانب ذلك كان على خلق كريم نادر فكان يعمل دائما على وضع كل موسيقي ممن يأنس فيه المواهب الفنية في مكانه اللائق[(107)].

ولقد ألف سيمفونيته "فاوست ودانتي" إلى جانب قصائده السيمفونية الكبيرة من وحي الرومانتيك التي ألبسها رداء من الهارمونية الجديدة اللامعة. وهي تعد منبعا انبثقت منه شتى الابتكارات التي أخذ عنها فاجنر في كثير من المواضيع. ولكن تفاعل الأفكار الموسيقية بها غالبا ما يكون مضطربا بما يقرب من عدم مطابقته لتلك الأفكار حتى يخيل إنه إنما وجد قبل كل شيء كتعلة لإظهار الآثار الصوتية الفخمة.

---

(107) نذكر على سبيل المثال من هذه الناحية خدماته التي قام بها لشوبان ولشومان– المراجع

وأما موسيقاه فهي موسيقى الطلاقة الفنية **Virtuosité** ومن أجل هذا يجب أن تعزف ممن اتصفوا بهذه الطلاقة حتى يستطاع إبراز حقيقة ما تعبر عنه. ولكن توزيعاته الأوكسترالية العنيفة والجلبة التي يشيعها في حركة موسيقاه تضفي عليها حياة مضطرمة لا سبيل إلى إشباعها. ومن جهة أخرى يعد ليست أول من طبق "برامج" قصائده السيمفونية التصويرية في موسيقى البيانو بفضل ما كان في حوزته من إمكانيات فنية.

وفي عام 1881 رحل إلى روما يتبعه رهط من تلاميذه والمعجبين به، وكان وقتئذ في مركز ممتاز حسده عليه الكثيرون، كما كان يتبع رتبة الكهنوت الفخرية للقديس فرنسوا ورتبا أخرى مماثلة. وفي هذا الوقت أيضا ألف موسيقى "أسطورة القديسة إليصابات" وموسيقى "كريستوس" ولقد كانت شيخوخته تتوجها العظمة. وكان في نزعته المثالية يضحي بنفسه من أجل الآخرين كما أنه قد أعرض عن كل ما أصابه من كسب مما يتصل بمجده كعازف للبيانو. ومات في بايرويت بعد أن شهد نجاح صهر فاجنر.

عرش المسرح الغنائي:

بعد أن زالت حدة التوتر الذي ساد عهد الثورة ونابليون وبعد أن استوعبت هذه الفترة كل صنوف أساليب الخطابة والتحريض، تولد الميل للإخلاد إلى السكينة والاستسلام إلى الخيال. ولقد أوحت عندئذ تلك الرغبة في الهدوء بقيام الأوبرا كوميك الفرنسية فظهر بوالدييه **Boildieu** (1775- 1834) صاحب المسرحيات الخلابة المليئة بروح الدعابة فأصابت

نجاحا استمر لوقت طويل بفضل ألحانها الغنائية التي أصبحت شعبية خصوصا ألحان مسرحيته الشهيرة "السيدة البيضاء" La Dame Blanche وأصبح مستقبله لامعا حتى أنه عند وفاته كان يعد أكبر الموسيقيين وأعظمهم شأنا في عصره.

وهناك مسرحيات أخرى قريبة الشبه بمسرحياته، ويمكن أن تتصل بها وهي مسرحيات أوبير مثل "خرساء بورتيتشي"– La Muette de Portici– التي مثلت بدار الأوبرا عام 1828 وقد أصاب منها مؤلفها شهرة واسعة ولقد ترك أوبير نموذج الأوبرا كوميك المتداول حتى ذلك الوقت واستبدل به تأليف مسرحيات الكوميديا الخيالية – -Comédies romsnesques – التي تقرب من نموذج الأوبرا وهي تشتمل على أجزاء يستعمل بها الكلام غير الملحن ليستعيض بها عن الإلقاء الملحن Recitativo الذي يجرى على وتيرة واحدة مما يسبب الضيق، وكان أسلوبها يجرى في سهولة كما أنها كانت تصاغ على طريقة الرومانتيك ولكن في شيء من الثقل وبذلك أخذت التفرقة بين نموذجي الأوبرا والأوبرا كوميك تتلاشى.

ومن الوجهة العملية كان أوبير يسود المسرح في نماذج الأوبرا كوميك متحاشياً بذلك ما قد يعترضه من عقبات تأتيه من مييربير Meyerbeer الذي كان يحتل المسرح الغنائي الأول[108].

---

(108) أي الأوبرا. المراجع

وهناك أيضا هيرولد Hérold بمسرحياته ذات القوة الواضحة مثل (زامبا –Zampa– "ومرعى الرهبان" "Le Pré- aux clercs" إلى جانب آدم Adam بمسرحياته ذات الإيقاع المرح (الشالية– Le chalet– وحوذي عربة بريد لونجيمو Longjumeau–) وقد أمكنها تغذية برامج الأوبريت لمدة طويلة بينما تناول أمبرواز توما Ambroise Thomas مسرحيات ذات موضوعات كبرى مأخوذة عن كبار المؤلفات: "حلم ذات ليلة بمنتصف الصيف[109] "وغادة الحب المقدس" Psyche وهملت. ولكن واضعي كلمات أغاني مسرحياته قد افرغوا من نصوصها جوهرها ولم يخلفوا بها إلا الأثر الدرامي الطفيف مما لم يكن من السهل معه إعدادها للمسرح. ومع ذلك فقد أصابت مسرحيته "مينيو" Mignon رغما عن ذلك نجاحا خيالياً.

وفي الشطر الأول من القرن التاسع عشر كان هناك مؤلفان يبسطان نفوذهما على أوروبا: روسيني وميربير، ويندر أن تجد بين الفنانين من يجاريهما في تعلق الجمهور بهما وملقه لهما أو من أصاب في حياته شهرة واسعة كالتالي أصاباها.

وروسيني مولود بمدينة باسارو بإيطاليا (1792– 1848) ولكنه أمضى الجزء الأكبر من حياته بباريس. ولقد أحرز نجاحا بجدارة عن مسرحيته "حلاق أشبيلية" عند إخراجها بروما عام 1816 وبعدها أوفد

(109) مأخوذة عن مسرحية شكسبير المعروفة بهذا الاسم والتي كتب لها أيضا مندلسون موسيقى مسرحية من غير الغنائية. المراجع

ليدير المسرح الإيطالي بباريس ثم عين بفرنسا مفتشا للغناء، واستطاع خلال هذا الوقت أن يقدم للمسرح الفرنسي عدة مسرحيات إيطالية ولكنه صاغها في النموذج الحقيقي للأوبرا من الأسلوب الفرنسي. فهناك أوبرا "وليم تيل" وقد صيغت في أسلوب أحكم إعداده وأجزاؤها أكثر تناسبا مما يعبر تعبيرا شاملا عن عبقريته وهي بذلك تعد ذروة مجده.

وفي هذا الوقت كان روسيني في السابعة والثلاثين من العمر وكان ذا طبع نافر وقد حقد بعد ذلك على ميربير لما أصابه من مجد فأعرض عن المسرح وقفل راجعاً إلى إيطاليا ومات بعد ذلك بأربعين عاما لم يكتب خلالها أي تأليف يستحق الذكر سوى مقطوعة من الموسيقى الدينية تصور "آلام مريم أم المسيح" **Stabat Mater** وكان أسلوب روسيني بعيدا عن أن يوصف بالاتزان إذ جرفته السهولة التي كان يؤلف بها إلى التطويل والحشو في عباراته. ولكنك من جهة أخرى تجده يتقد حيوية ويفيض بالمبتكرات الميلودية وبهارمونية نقية جذابة.

وفي مسرحيته "عطيل"– **Otello**– التي تعد من أحط أنواع مسرحيات الميلودراما توجد مع ذلك صفحات بها ذات أسلوب نقي رائع. وفي أوبرا "حلاق اشبيلية" توجد مواضع هنا وهناك تشمل على روح المرح في أسلوب طبيعي مما يصور في قوة مرح للشباب وحبه للحياة.

وأما ميربير (**1791– 1864**)، وهو ابن أحد كبار رجال المال من يهود برلين، فكانت محاولاته الأولى في تأليف الأوبرا الألمانية والأوبرا الإيطالية بإيطاليا غير موفقة ولم تسترع اهتمام أحد من الناس. وفي عام

1826 استقر بباريس ودارت بخلده عندئذ فكرة مزج النماذج الألمانية للأوبرا بالنماذج الإيطالية والفرنسية مما قد يستهوي أهل باريس.

وقد وفق في هذه الطريقة بما يفوق تصوره. فقد أحدثت كلا من مسرحيتيه "روبير الشيطان" **Robert le Diable** (1831) و"الهيجونوت" (1836) ثورة حقيقية من الحماس أصبح من وقتها صاحب السلطان المتربع على مسارح أوروبا الكبيرة فعينه فردريك وليم الرابع مديراً عاما للموسيقى ببروسيا. ومع ذلك فقد كان إخراج مسرحيته "نبي"–**Prophète**– والإفريقية– **Africaine** قد تم بباريس قد وفاته بقليل.

ولقد استطاع ميربير إذن أن "يخدع" أهل عصره بمهارته الفائقة وبقوة تفكيره العملي في استغلال كل سبل النجاح. فقد عرف في كل ما قدمه من صور تاريخية ضخمة كيف يأسر الجماهير المتعطشة إلى مشاهدة هذه المناظر وفي الوقت نفسه استطاع أن ينشر منها إحساسات كبيرة تؤيد أفكارا فلسفية واجتماعية.

وأما مجتمع البورجوازيين من عصر لويس فليب والإمبراطورية الثانية فقد وجد أن نسيج موسيقاه إنما يقوم على عناصر من المبالغة الخطابية التي تستخدم لإحداث آثار درامية وحسب.

ولقد تمكن ميربير من وضع أسس الأسلوب الدرامي ما يسمونه "بالأوبرا الكبيرة" وقد يلقبونه أيضا "بالأوبرا الضخمة" لما كان يستهدفه من وراء ذلك الأسلوب من جميع تصفيقات المؤيدين له.

* * *

وأما إيطاليا، موطن أسلوب الغناء الاستعراض- **Bel canto**- وبلد المغنين الأول من درجة "التينور"، فكانت تؤثر الجملة الغنائية التي تنشد في استطالة ما وسع طول تنفس المغني أداؤه. وهذه الحركات الخارقة كانت تمارس غالبا على حساب القيمة الحقيقية للتعبير الموسيقي.

وفي الحق يستطيع الإيطاليون، وهم مغنون بالسليقة، أن يترجموا عن عواطفهم عن طريق حركات الطلاقة الصوتية بصورة أكثر تلقائية من المغنين في بلادنا(110) فإذا أراد الواحد منهم أن يعبر عن ألمه أو فرحه أو يظهر رغبته أو شكايته فكان يسترسل في الغناء حتى يسكره جمال غنائه.

وكان دونيزيتي، وهو تلميذ روسيني، أحد المؤلفين الذين انغمسوا عن قصد منهم في حركات الطلاقة الصوتية في الغناء. وقد ألف سبعين مسرحية من مسرحيات الأوبرا نذكر منها: لوتشيا دي لامارمور. ومن أوبراته الفرنسية "فتاة الكتيبة"- **La Fille du Régiment** "والمحظية"- **La Favorite**- بينما كان منافسه بيلليني **Bellini** معنيا بالميلودية في المكان الأول ولكنه توفي في الثالثة والثلاثين من عمره ولذلك لم يذق طعم النجاح البراق في حياته.

---

(110) أي في فرنسا. المراجع

وباجملة كانت المادة الغنائية فقيرة ولكن ماذا يهم... فقد كان الجمهور يصفق دائما للبارعين أمثال روبيني و"لابلاش"- Lablaehe- ولاباستا- La Pasta- ولا ماليبران....

وأما المؤلف الذي ظل أكثر من ستين عاما يحتل مكانة فائقة في المسرح الغنائي في العالم فهو جوسيبي فردي Giuseppi Verdi (1813- 1901) وكان بطبيعته مضطرم المشاعر فبدأ حياته بتمجيد نهضة إيطاليا الوطنية. وحوالي عام 1851 بدأ نجاحه في الظهور بفضل أوبرا ريجوليتو- Rigoletto - فأمكنه عن طريق الأنغام الحارة التي تعزفها الآلات أو المشتملة عليها ألحانه الغنائية أن يصل إلى نتائج ذات آثار مدهشة. وقد حصل على شهرة واسعة لدى الجماهير من أوبرته "الشاعر المتجول"- Il Trovatore- رغما عن تفاهة موضوعها.

ولقد وجد فردي مذهبه في النموذج المحزن واستغله بقوة في مسرحيات "ترافياتا"[111] Traviata و"صلوات الغروب بصقلية" I Vespri Siciliani وأرنولدو Arnolod- وغيرها.

ثم أنه بعد ذلك قد دفعته رغبة يندر ظهورها عند مؤلف ناجح وهي محاولته إتقان أسلوبه في الكتابة فحاول تعديله وتصحيح آثاره السهلة وتقوية توزيعاته الأوركسترالية التي كانت إلى هذا العهد ضعيفة وتافهة. وبذا

(111) وهي صيغة أعدت للأوبرا من واقع مسرحية روستان الشهيرة "غادة الكاميليا". المراجع

انتقل بنا إلى عهد أوبرا "عايدة" التي قيل بأنها تأثرت بأسلوب فاجنر[112] ولكن الطريقة الإيطالية واضحة بها حتى في شيء من أسلوبها الدارج وبكل ما لها من جلجلة وبريق.

وكتب فري في شيخوخته موسيقى لصلاة الجنازة (الصلاة على روح الموتى) ومسرحية (عطيل)– **Othello**– ومسرحية (فالستاف)– **Falstaff**– التي تميزت بخفة روحها وبريقها العظيم.

وكان صديقه الشاعر الموسيقي بوييتو – **Boito** – وقد كتب كلمات رائعة لمسرحياته ولكنه وضع لها موسيقى كانت بعيدة عن أن تصل إلى ما كان يرمي إليه من نبل الأسلوب.

ولقد استمر خلفاء فردي ممن يسمونهم (بالفرديين) **Les Véristes**" إلى جانب ليون كافاللو– **Leoncavallo**– و"بوتشيني" و"ماسكاني" في نشر الأوبرا الإيطالية إلى آخر هذا القرن بكل ما كانت تحمله من اصطناع وإغراء للحواس وإذا رجعنا إلى الوراء ونظرنا إلى التاريخ لوجدنا كيف أن أسلوب الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر وأسلوب مدرسة ميربير عملا جنبا إلى جنب على إفساد الذوق الموسيقي حتى جاء فاجنر وكبار الموسيقيين الفرنسيين وفرضوا أسلوبهم على المجتمع.

([112]) يرمي من وراء ذلك الأمر ثراء الأوركسترا بها خصوصا في نهاية الفصل الثاني (احتفالات النصر بعودة راداميس ظافرا من حملة الحبشة). المراجع

فاجنر

ولد ريتشارد فاجنر بمدينة لايبزج (1813– 1883) ولقد شب بمواهبه الفائقة للآداب والفنون ونما من وسط عائلة من أهل المسرح. وفي الحادية عشر من عمره كتب تراجيديات إغريقية وتراجيديات مأخوذة عن شكسبير لأغراض كبرى. وما أن استمع إلى فيبر وبيتهوفن، وكان إذ ذاك في الخامسة عشر أو السادسة عشر من العمر، حتى تملكته روح صوفية كانت تعتمل في نفسه حتى أن مدرسه للموسيقى كان يضايقه أن يرى أحد تلاميذه ينفصل بالمرة عن إخوانه في طريقة تفكيره في درس المبادئ الموسيقية (الصولفيج) Solfèges.

ولا تمثل مؤلفاته الأولى من الأوبرات "جماعة الجان" Les Fècs و"ممنوع الحب" Defense d'aimer إلا قيمتها التاريخية فقط. وقد قبل وظيفة قائد الأوركسترا بمسرحي كونجسبرج (1836) وريجا (1837) وهناك.. كان يضيق بإخراج مؤلفات لا لون لها.

ولكنه بعد ذلك قام بأولى مؤلفاته ذات القوة العظيمة: "ريينزي" Rienzi وقد تأثر في تأليفها بالأوبرا الفرنسية التاريخية الكبرى. وعندئذ قرر فاجنر أن يتوجه إلى باريس مدينة الارتقاء السريع إلى سلم المجد. ولكن رحلته إلى فرنسا وإقامته بها (1839– 1842) لم تتمخض إلا عن تبدد آماله رغما عن مساعدة ميربير له أول الأمر وقبل أن يهاجمه بعد ذلك في قسوة. وقد اضطر هناك لكي يكسب عيشه إلى القيام بأعمال تافهة: تصحيح تجارب طبع المؤلفات الموسيقية وإعداد صيغ إضافية من موسيقى

أوبرات ناجحة... الخ ولكنه عندما عرف بأن أوبرا ريينزي قد قبل إخراجها بمسرح درسدن كان سعيدا حقا بالعودة إلى وطنه. وفي العام التالي أحدثت أوبرته "الهولندي الطائر" **Die fligende Hollander** أثرا عظيما عندما أخرجت بتلك المدينة نفسها. وفي هذه الأوبرا تجد العناصر الأولى التي نبتت منها الخواص الأساسية لإصلاح فاجنر فقد اتخذ أساسا لمسرحيته فكرة من الأساطير الجرمانية القديمة التي طالما استأثرت بقلوب مواطنيه فهو يبدأ بفكرة يتخذها تعلة للموضوع المسرحي ليرتفع عن طريقها إلى أفكار أكبر منها من التي كان يحتفظ بها دائما في خياله ثم يعمل على تنميتها بأسلوب عميق حتى يصل إلى هدفه وهو المسرحية الموسيقية الرمزية بل والفلسفية. ولا يلزم أن يغيب عن أذهاننا بأن فاجنر لم يكن موسيقيا وحسب بل كان في المكان الأول شاعرا وفيلسوفا. ومع ذلك فرغما عن أنه كان غزيرا في نظرياته الفنية إلا أنه لم يكن قياسيا في أسلوبه.

ولقد تطور فن فاجنر في بطء عن طريق نموه من الداخل. كما تمثل أوبرا "الهولندي الطائر" انسلاخه الأول عن النموذج التقليدي. فهي في الواقع أوبرا دون "ألحان كبرى" **Grands airs** ودون "مارشات" أو استعراضات. فاستبدل كل هذه الأجزاء الغريبة، التي كانت تتلاقى الواحدة مع الأخرى ومن مجموعتها تتألف الأوبرا المتداولة – ببعض أفكار قوية يتوافر على توضيحها الشعر وألحان الموسيقى معا. كما تقوم فيما بينها أوثق الصلات الذاتية هنا وهناك في المسرحية. وبذلك تحولت الأوبرا إلى سيمفونية واسعة الأرجاء يقوم بناؤها على ألحان تفيض بالمعنى الدرامي.

تلك هي "الألحان المميزة" Leitmotifs التي تقوم فيها مقام الأسس لمعناها الروحي والبنائي في آن واحد.

وقد عين فاجنر مديرا موسيقيا لكنيسة الملك بمدينة درسدن. وهناك استرعى اهتمام الناس بإخراجه أوبرات جلوك فأصاب من ذلك شهرة كبيرة مما حفزه عندئذ على القيام بكبار مؤلفاته – فطفق يبتكرها في حماس لا يعرف الهوادة ودون أن يقع تحت أي تأثير خارجي.

وفي عام 1845 أخرجت مسرحية "تانهاوزر" Tannhauser وهي كسائر المسرحيات الفاجنرية تهدف إلى تمجيد سعادة أبدية خارقة تأتي عن طريق الحب والتضحية وإنكار الذات وفي نموذجها لا تعد منفصلة تماما عن النماذج القديمة للأوبرا. ولكنك تجد بها جملة فاجنر الموسيقية الطويلة ذات التحويرات الحرة وقد برزت بشخصيتها.

وفي نفس الوقت أنجز كتابة جزء من أشعار مسرحيتي "لوهينجرين" Lohengrin "وفحول الشعراء" Mcistersingers كما بدأ مسودة "خاتم النيبيلونج".

وأما "لوهينجرين" فقد أخرجت بمدينة فايمر بقيادة "ليست" عام 1850 ولكن حدث أن أسيء فهم فاجنر وسخر منه النقاد كما نهره أصحاب السلطة مما أوقعه في أزمة عنيفة من التشاؤم. فحقد من أجل ذلك على المجتمع بأسره ولم يعد يثق إلا في ثورة اجتماعية تعيد بحدوثها إلى العالم سعادته الدائمة ولهذا فقد اشترك في اضطرابات ثورة 1848– 1849

واضطر إلى أن يعيش في منفاه الاختياري بزيوريخ حيث أقام لعدة سنوات. وهناك كتب أعماله النظرية ذات الأهمية الكبرى. "الفن والثورة" الفن عمل المستقبل و"الأوبرا والدراما" كما قام بشرح الأسباب والأهداف التي ينشدها من عمله الكبير الذي يزمع القيام به.

ومتى وصل فن من الفنون إلى نقطة لا يستطيع عندها تجاوزها في دائرة الإمكانيات الإنسانية المتداولة، يجب عليه عندئذ أن يلجأ إلى معونة فن آخر مقارب له لاستكمال نموه وليمكنه بذلك أن يتخطى حدوده الضيقة. وعلى ذلك يجب إذن أن تنبت الفنون معا وتتصل فيما بينها بأوثق الصلات التي لا تنفصم عراها. وتبعا لذلك تستطيع الدراما أن تؤثر في الجماهير متى اتصلت بطابعها الأولي الديني وباستلهامها أساطير البطولة ذات الأساس القومي.

وكما أن التراجيديا القديمة كانت تقوم أساسا على الشعر فالدراما[113] أيضا سوف تعتمد على تأييد هائل من الموسيقى، وهي بدورها صورة للشعر في أعلى مراتبه. وإذن يجب أن يشترك فيها للتعبير الإنساني الخالص كل من الكلام والغناء والملامح، كل واحد وفق ما تسمح به حدوده وقوانينه.

وسوف لا تقتصر الموسيقى على مهمة التعليق على الشعر بل تقوم أيضا بالتعليق على الدراما نفسها. كما أن الأوركسترا السيمفوني لن يقتصر دوره على المصاحبة وحسب، أي يكون بمثابة (الفيثارة الهائلة) التي

([113]) المقصود هنا الدراما الموسيقية مما ابتكره فاجنر بدلا من الأوبرا المتداولة. المراجع

تصاحب الألحان وتدعمها بل أنه سوف يشترك إلى جانب الصوت الإنساني في تفاعل العمل الدرامي كما يقوم بتأييد وحدة المسرحية واتساقها منذ افتتاحيتها حتى ختامها وبذا تصبح وكأنها "ميلودية دون نهاية".

ويعود فاجنر بعد ذلك إلى باريس. ومرة أخرى تصادفه بها شتى الصعاب مما يثبط من همته. إذ قام هناك بتنظيم حفلات موسيقية كلفته ثمنا باهظا فقد مثلت مسرحية "تانهاوزر" بدار الأوبرا بأمر من الإمبراطور نابليون الثالث وذلك بفضل تدخل الأميرة "دي ميترنيخ" ولكنها قوبلت بمقاومة عنيفة من جانب جمهور المشتركين في موسم الدار رغما عن التأييد الأدبي الذي كانت تحظى به من صفوة المثقفين الفرنسيين، لهذا عاد فاجنر إلى ألمانيا بعد صدور العفو عنه.

وكانت أوبرته "تريستان وإيزولدا"، قد عرض تمثيلها على المخرجين الألمان ولكن دون أي جدوى، ولقد تولدت فكرتها من صميم مأساته الخاصة مع زوجته "مينا" **Miuna** ومن تمجيد علاقته الغرامية بماتيلدا فيزيندونك **Mathilde Wesendonck** وأما مسرحية "تريستان" فقد مثلت بعد ذلك بميونيخ (1865) وهي تضيف عنصراً جديداً إلى الفن الدرامي: الميلودية المتحولة إلى (الكلام المنشد) أي إلى صورة قوية من الإلقاء الملحن– **Recitativo**– بينما أسندت فيها الألحان الكبرى إلى الأوركسترا، وهو البناء الموسيقي الحقيقي للمسرحية.

ولقد وصل فاجنر عندئذ إلى القيمة في فنه وتكشفت لنا أسرار أخص نبرات تعبيره وأجملها وبعد فترات باسمة من حياته في بلاط لويس الثاني ملك بافاريا، ذلك الأمير الرومانتيك[114] انزوى بمدينة "تريبشين" Triebschen حيث وافته هناك كوزيما ابنة ليست وزوجة هانز فون بيلو.

وفي عام 1868 ألف أوبرا "فحول الشعراء بنورنبورج" وهي على نقيص "تريستان" تفيض بالحركة المسرحية والمفارقات المتعددة الألوان وبالفرح الشديد وبروح التفاؤل القوية. كما أنها لا تقل عن ذلك في عمق روحها الإنسانية.

وفي هذا العهد أيضا أمكنه أن يحقق آماله الفنية العريضة فأنجز رباعية أوبراته الشهيرة Tétralogie وهي: "فالكيريا" "وسيجفريد" "وشفق الآلهة" Gotterdammerrung وصدر لها بأوبرا "ذهب الراين" Rhienegold ويجب أن تخرج هذه الرباعية على أربعة ليال متوالية ويتضح منها تمجيد الأفكار الروحية الكبيرة والفلسفية المعقدة التي أخذ مصادرها عن ملاحم أجداده الجرمانيين.

وفي عام 1882، قبل وفاته ببضعة شهور، أخرجت مسرحيته "بارسيفال" لأول مرة بمدينة بايرويت وهي نشيد تمثيلي هائل يقدم صورة خارقة للغفران وراحة النفس أقرب إلى المثل العليا المسيحية.

---

(114) وكلمة "رومانتيك" هنا في معناها الضعيف أي "خيالي"، وكان الملك لويس إلى جانب ذلك غريب الأطوار. المراجع

الفاجنرية:

وشهد فاجنر تحقيق حلم آخر من أحلامه وهو إقامة مسرح قومي بمدينة بايرويت خصص للإخراج العظيم لمؤلفاته الموسيقية والدرامية، وكان قبل ذلك قد صمم مشروعه منذ سنوات طويلة إلى أن جاء لويس الثاني وفهم المشروع واحتضنه ولكنه التقى بصعوبات كان من العسير جدا تخطيها في وقته. ومع ذلك عندما تحققت الوثبة الوطنية والرومانتيكية التي رفعت ألمانيا المنتصرة الموحدة تأسست جمعيات فاجنرية وجمعت الأموال الطائلة لتحقيق هذا المشروع. وفي عام **1876** مثلت الحلقة الكاملة لرباعية أوبراته بالمسرح الذي قام بتصميمه فاجنر نفسه وشاهدها لويس الثاني والإمبراطور ولهلم الأول، وعندئذ انتشرت حركة من الاهتمام بها في الأوساط الفنية والثقافية بجميع أنحاء أوروبا وأصبحت بايرويت مركزا ينبعث منه تحمس شبه ديني وكأنها (مكة المكرمة)[115] فكان يحج إليها المثقفون، بينما ظل البورجوازيون الألمان بوجه عام متحفظين حيال هذه الابتكارات الجديدة التي تغذي التعارض بين الإحساسات.

وكان فاجنر في آخر حياته قد وصل إلى تحقيق أهدافه الهائلة وأقام صرح أعماله كما أتم توضيح وجهة نظره للعالم وباح بما يبطنه من إرادة في الذهاب إلى ما وراء الإنسانية ولقد عاش لمؤلفاته وضحى في سبيلها بكل من كانوا حوله. وظل وحيدا، دون المال ورغم مواجهته لعداء العالم الموسيقي بأسره، ولا يكتب إلا مؤلفات خيالية وعلى جانب الثقل

---

(115) في قدسيتها بالنسبة لعالم الموسيقى وفي العديد من الناس الذين يحجون إليها من كل صوب في موسم أوبرات فاجنر الذي يقام مرة كل عام إلى وقتنا الحالي. المراجع

والصعوبة في الفهم. ولكنه انتصر على كل هذه العوائق. وأصبحت نظرياته (توراة الفنانين)[116] وبسطت سطوتها لا على الموسيقى وحسب بل تعدتها إلى سائر الفنون الأخرى (فهناك حركة رد الفعل المضاد للواقعية وهناك أيضا حركة المثالية وغيرهما) حتى خيل بأن "تنين بايرويت" قد أتى على كل ما تقدمه من أعماله.

ومما لا شك فيه إذن أن "مسرح المستقبل"[117] اعتقد أنه قد استقر في وضعه النهائي وفي بسط سيادته إلى ما لا نهاية من الزمان شأنه في ذلك شأن كل ما تأتي بها الثورات الفنية من فكر، فهي تؤمن بأن انتصاراتها أبدية. والثورة الفاجنرية لا تخرج عن ترديدها لهذا الاعتقاد. ومع ذلك رغما عن قوتها وسطوتها وشدة إيمان الغيورين على مبادئها لم تستمر في سيادتها إلى وقت طويل. فما أن مضى ربع قرن على وفاة رائدها[118] حتى تجاهلها المؤلفون الفرنسيون من الشباب فقاموا بابتكاراتهم دون أن يتأثروا بها.

ولكن موسيقى فاجنر، وقد اختص أول الأمر بعقيدة علماء الجمال ومن أجل هذا سخر منها عدد كبير من الجماهير، استطاعت مع كل هذا أن تشق طريقها رويداً رويدا – وأما رد الفعل المضاد للفاجنرية لم يحدث إلا منذ اللحظة التي لم يعد فيها الجمهور يهتم بمناقشة موسيقى فاجنر.

([116]) أي المرجع الأول للفنانين.

([117]) هكذا كان فاجنر يسمي مشروعه في معرض حديثه عن نظرياته التي أوضحها في رسالته "الفن للمستقبل". المراجع

([118]) توفي فاجنر بمدينة البندقية في 13 فبراير عام 1883. المراجع

واليوم هدأت العاصفة.. وأيا كانت نزعة المفاضلة بين المؤلفين فقد اتخذ فاجنر مكانه على غرار كبار المؤلفين الكلاسيك بين أهم أعلام تاريخ الموسيقى.

الفصل السابع

في عهد فاجنر إلى المعاصرين

المسرح الغنائي الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر

في الوقت الذي بلغ فيه ميربير أوج مجده كان شارل فرنسوا جونو (1818– 1893) لا يزال في حداثة سنه ولم يكن أسلوبه ليستهويه بل أنه شغف بموتزارت وجلوك وشومان وبيرليوز، وكان من نتائج ذلك أن أعاد إلى المسرح الغنائي الفرنسي صراحته في التعبير ووقاره.

وبعد حصوله على جائزة روما أحس بميل يجذبه نحو الحياة الدينية؛ لهذا كانت أولى مؤلفاته هي "قداس فخم"، وبعدها انخرط في موسيقى المسرح.

ولم تمثل مسرحيته "سافو" Sapho إلا ست مرات رغم اشتمالها على بعض الصحائف الرائعة. وبعد عشر سنوات، في عام 1859، أخرجت له أوبرا "فوست" لأول مرة بالمسرح الغنائي. وقوبلت بفتور وكانت موسيقاها تبدو غامضة ومعقدة ولكنها بعد ذلك اتخذت طريقها في بطء نحو نجاح منقطع النظير. وتعد كل من المسرحيات: "فيليمون وبوسي" Philémon et Baucis "وميراي" Mireille و"روميو وجولييت" مثلا على المراحل الأساسية لمؤلفات مسرحية من أسلوب غير مستقر. وعاد في

آخر حياته إلى الموسيقى الدينية فألف منها مقطوعات: "الخلاص" Rédemption و"الموت والحياة" Mors et Vita.

وموسيقى جونو مصاغة بمهارة قبل كل شيء وفي أسلوب يتسم بطابع الإخلاص وغزارة المادة وهي فوق ذلك تشتمل على "بلاغة الشعور". وبعد مرور فترة من الزمن كان قد حط من قدر جونو خلالها أصبح اليوم يعد من رواد التجديد في الموسيقى الفرنسية.

وأما معظم الأوبرات التي كتبت بفرنسا بين عام 1850 و1900 فظلت دون أن يكون لها أثر في التطور الموسيقي. ونذكر منها على سبيل المثال: من مؤلفات ريير Reyer ("سيجور" و"سلامبو") ومؤلفات فيدور – وهو عازف ماهر على الأورغن، وتيودور دي بوا Théodore Dubois وليو ديليب Léo Delibes الذي وضع موسيقى الباليه: "سيلفيا" و"كوبيليا" إلى جانب (لاكميه) وقد حظيت جميعا بتأييد الجمهور. وأما إدوارلالو (1823– 1892) فكان أشد المعجبين بفاجنر، وقد حاول أول الأمر كتابة دراما موسيقية على غرار نموذج سيد بايرويت ولكنه بما جبل عليه من تواضع وبما كان عليه من ذكاء أعرض عن مقصده وكتب مسرحية تتسم بالوضوح والحيوية ومن أسلوب فرنسي صرف ألا وهي أوبرا "ملك إيس"[119].

([119]) وحتى موضوع قصتها يرتكز على أسطورة فرنسية من مقاطعة بريتاني. تروي أن مدينة إيس تعرضت لطوفان أغرقها وكان يأتي على أهلها بسبب ملكتها الشريرة لولا أنها ضحت بنفسها قربانا للبحر ومن بعدها نصب ملك بزغ من وسط الشعب. المراجع

وأما المؤلف المسرحي الذي كانت موسيقاه سائدة طوال عهد الجمهورية الثالثة فهو جول ماسنيه (1842– 1912). وقد استهل نجاحه بأوبرا "هيروديياد" وهي تشتمل على ألحان غنائية غاية في الجمال والرشاقة في الأسلوب مما يستهوي القلوب. وبعد إخراج مسرحيته "مانون" (1884) أصبح معبود الجماهير وكان دائب العمل الذي لا يعرف الهوادة فكان يخرج في كل عام تقريبا مسرحية من تلك المسرحيات التي لا تصارع في حصيلة إيرادها[120]. وكان يستلهم الطرق التي أثبتت نجاحها في كتابة الميلودية الجذابة التي أسر المستمع ومن أشهر هذه المسرحيات: "فيرتير" Werther و"تاييس" ولا تزال حتى اليوم تبسط أثرها القوي في الجماهير. وتشتمل هذه الموسيقى على جاذبية ونشوة حسية رائعة كما تقوم بالتعبير عن العواطف بطريقة خاصة من الاضطراب الخفيف مما يسهل تذوقه دون جهد وذلك رغما عن كونها قصيرة الباع وفي بعض الأحيان يتخلل نسيجها مواضع لا لون لها.

وجورج بيزيه (1838– 1875) هو بلا شك المؤلف الوحيد في هذا العهد الذي أجمع بشأنه في الرأي الخاصة من أدق الناس تفكيرا والعامة منهم.

وفي الوقت الذي سادت فيه الواقعية في الأدب أدخل بيزيه في المسرح نوعا من الواقعية الموسيقية بعد أن أضفى عليها من الشاعرية

(120) والواقع ليست حصيلة الإيراد هي التي أقامت مجد ماسنيه ولكنه أسلوبه الرائع وتوزيعاته الأوركسترالية النقية وترابط الألحان الغنائية واتصالها بموضوع القصة أن أوبرته مانون مثلا لهي في صفاء أسلوب موسيقى الحجرة ورائعة حقا من الوجهة الدرامية. المراجع

الشعبية ما أكسبها حيوية متقدة. وفي التاسعة عشر من عمره[121] بعد أن تلقى إرشادات من صديقه الحميم جونو حصل على جائزة روما.

ولقد أحرزت كل من مسرحياته: "صيادو اللؤلؤ" و"غادة بيرث الحسناء" و"جميلة" **Djamileh** نجاحا محدودا فقد وجدوا بها وقتئذ بعض مواضع من التنافر الهارموني المعيب. كما أنه كان يعاب على بيزيه أيضا محاكاته لفاجنر وهو ما يبدو لنا اليوم غريبا: (إذ كان نيتشه يقابل فيما بين المؤلف الجرماني وبين أضواء بيزيه وانتهى إلى القول بأن هذا الأخير عبارة عن فاجنر اللاتيني).

وفي الموسيقى التي وضعها لتؤيد التمثيل بمسرحية: "غادة الأول" **L'Arlésienne** التي تشتمل على طابع النضارة في الابتكار وقوة التلوين في توزيعاتها الأوركسترالية يرمي بيزيه إلى تأييد المواقف الدرامية دون أن يصيب العمل المسرحي بأي اضطراب. ولقد توفي بعد إخراجه كبرى مؤلفاته "كارمن" (1875) بوقت قصير دون أن يصيب المجد في حياته ولكنه رفع بعد ذلك إلى أسمى درجاته.

---

(121) وقبل ذلك العام أي الثامنة عشر من عمره، عندما كان طالبا بكونسيرفاتوار باريس كتب سيمفونيته الوحيدة من مقام دو الكبير وظلت نسيا منسيا حتى اكتشفها جان شنتافوان عام **1833** ومن وقتها اتخذت مكانها ضمن برامج الحفلات السيمفونية وهي مصاغة في أسلوب يقرب من هايدز وبتهوفن في أول عهده فيما عدا الجزء الثاني منها "الكانتيلينا" فإنه يمهد به إلى ألحانه في أوبرا "صيادو اللؤلؤ". المراجع

وهذا العازف على الأورغن ذو الخلق المتواضع الصريح لم ينل هو الآخر إلا تقدير عدد قليل من الناس (وهو مولود بمدينة لييج عام 1822 وتوفي بباريس عام 1890) وكانت في أيامه موسيقى الحجرة والحفلات السيمفونية نادرة جدا وفي منتهى الحقارة بينما كانت الموسيقى الدينية تترسم الأثر المسرحي في التعبير مما جعل فرانك في مستهل حياته يستهدفها هو الآخر ولكن في شيء من التردد ودون رغبة صادقة منه.

ولكن عزفه على الأورغن هو ما هداه إلى التعرف على شخصيته الحقة. ففي عزلته بالكنيسة كان يستسلم لمشاعره الطبيعية في العزف، وبذلك استطاع أن يتبين صلته الروحية الحقة المنحدرة من سلالة بيتهوفن وباخ.

ومن موسيقاه لا يوجد أي أثر للحسية ولا للمظهرية فضلا عن قلة تلوينها، ولكنها مع ذلك منطقية وفي تسلسل بنائها ذات معاني إلى حد ما مجردة. وفي لونها المتصوف الجميل يضيئها طابع من العقيدة الهادئة والعميقة في بساطتها.

ولم يحز فرانك إعجاب معاصريه من كل الوجوه، فكان يهزأ به معظم أقرانه كما سخر منه زملاؤه بالكونسيرفاتوار، ولو أنه رغما عن ذلك قد عين بهذا المعهد بفضل صفاته الممتازة في العزف.

ولقد أثارت مقطوعته الدينية "الغبطة الأبدية" Béatitudes سخط أصدقائه. كما رميت سيمفونيته (1889) بالسخف[122] ومع ذلك ففي نفس السنة التي توفي خلالها لاقت رباعيته ذات الهيكل المتين ترحيبا عظيما.

وقد ظل فرانك دائماً لا يحيد عن ثقته بفنه ولا يسلم بذوق العامة، وهو على كل حال لم يخدع في هذه الثقة: ألم يكن له عن طريق أثره القوي وتعاليمه المتينة ذلك العدد العديد والمتجانس من طلابه ومريديه؟ فهو بحق زعيم المدرسة الفرنسية للأورغن التي توطدت سيادتها اليوم.

وإلى جانب ذلك يعد فرانك آخر الرومانتيك من الفرنسيين فهو يضيف إلى قوته الشعورية وآثارها الهائلة عاطفة دينية وخيالا عبقريا وإخلاصا في التعبير مما ينفذ إلى القلوب.

وأما فنسان داندي "1851– 1931" وهو رجل مثقف من أهل سيفين Cevennes[123] فكان تلميذا بفرقة سيزار فرانك للأورغن وكان صديقا لليست ومن أكبر أنصار فاجنر. ولقد أنتج هذا الرجل ذو الصفات العالية والخلق النبيل مؤلفات قليلة في العدد ولكنها على جانب كبير من الأهمية كتبها وفق هواه وبعد تفكير عميق.

([122]) وتعد اليوم من أروع السيمفونيات التي تبرز في برامج الحفلات السيمفونية – وكذلك "تنوعاته السيمفونية" للبيانو والأوركسترا وصوناتة الفيولينية والبيانو وخماسية البيانو والأوتار. وإننا نعجب حقا كيف يمر عليهما المؤلف دون أي إشارة عنها في هذا الكتاب مع أنها من المقطوعات التي بلغت القمة من بين كبار المؤلفات الموسيقية في الوقت الحالي. المراجع

([123]) وهي المنطقة الجبلية من الجزء الشرقي لأواسط فرنسا. المراجع

ولما كان من الكاثوليك الأتقياء لهذا تحتل العاطفة الدينية المكان الأساسي في موسيقاه. وأسلوبه الموسيقي يبدو تارة بسيطا وتارة معقدا وعلى جانب من الصراح. وتشوبه في معظم الأحيان مرارة واضطراب بما يوحي إلينا بصور على غرار المناظر الطبيعية في الإقليم الذي نشأ به.

ولقد ابتكر نماذج فذة من كل نوع: صوناتات وثلاثيات ورباعيات وسيمفونيات وأوبرات، وتدل جميعها على أنها من عمل موسيقي أصيل.

وبفضل نزعته في التمسك بعقيدته ونظرياته كرس نفسه لإنشاء مدرسة (الإنشاد الديني)– (سكولا كانتوروم) (1869)[124] بالاشتراك مع بورد **Bordes** وجويلما **Guilmant** التي أصبحت مركزا للمؤلفين الموسيقيين المحبين لباخ والمتصلين بموسيقاه إلى جانب الموسيقيين الآخرين ممن دخلوا في طريقة فرانك. وهم جميعا على حد قول رولان مانيويل (كانوا ينشدون التعبير الموسيقي السلس داخل هيكل بنائي صارم) كما كان غالبيتهم يستمعون قبل كل شيء إلى ألحان موطنهم الأصلي على نمط مؤلف السيمفونية السيفينولية[125].

إذ نجد الألحان الشعبية وقد غذت مؤلفات كل من ديودا دي سيفيراك **Déodat de Séverac** من أهل لانجيدوك وبول لي فليم **Paul**

([124]) ولكنها بالفعل تعد معهدا موسيقيا عاما لدراسة الموسيقى عامة مع التخصص أيضا في دراسة الموسيقى الدينية. المراجع

([125]) كناية عن فانسان داندي الذي ألف سيمفونية تعالج ألحانا ومواد موسيقية من طابع سيفين المحلي. المراجع

Le Flem من بريتاني وجوزيف كانتيلوب **Joseph Canteloube** من أوفيرن.

وهناك شابرييه (1842– 1894) الذي كان من أنصار الفاجنرية ولكنه مع ذلك كان يميل في أسلوبه إلى المبالغة والتهريج ورغما عن أنه كان على صلة من الصداقة مع جماعة فرانك إلا أنه انسلخ عنه بأفكاره بالمرة. وإننا نجد لديه مظهرا من المظاهر الفرنسية الخاصة: تلك الموسيقى التي أحكم إعدادها والتي تفيض بالحيوية وهي بذلك تؤثر في الإحساسات أكثر منها في العواطف. كما تشتمل على التصميم القوي على أساس علمي وأيضا على الاستسلام للإحساسات مما توحي به لوحات صديقه مانيه(126). وقد ذهب بنا شابرييه أو بعبارة أدق عاد بنا إلى "الموسيقى الخالصة".

ولقد اتصل بنفس الحركة الموسيقية إرنست شوسون **Ernest Chausson** ذلك الموسيقي النادر في رقته، وهنري ديبارك **Henri Duparc** الذي توقف عن التأليف بعد أن وضع أغانيه الاثنى عشر الشهيرة(127). وألبيريك مانيار **Albéric Magnard** أحد تلاميذ فنسان داندي وهو من مؤلفي السيمفونيات الشهيرة بالتركيز الشعوري.

---

(126) إدوار مانيه **Edouard Manet** (1832– 1883) رسام فرنسي من أساطين المدرسة التأثرية. المراجع

(127) والتي تتضامن أغنيته الشهيرة: "دعوة إلى رحلة" التي لحنها على كلمات قصيدة بودلير من مجموعة أشعاره المسماة: "أزهار الشر". المراجع

وأما بول دوكا Paul Dukas (1865– 1935) فقد عرف يصوغ من كل النماذج الموسيقية التي تناولها عملا ممتازا، ربما في شيء من الصرامة من وجهة هيكلها البنائي وربما أنها تشتمل من جهة أخرى على عبارات من الفخامة الرنانة: (صبي الساحر– صوناتة من مقام مي بيمول[128]– أريان وذو اللحية الزرقاء[129]– الجنية[130] La Péri).

سان صانز Sait- Saens

قد يسهل إقامة وجه المقابلة بين حياة الناسك التي كان يعيشها فرانك وبين حياة سان صانز (1835– 1921). ويتناول الحديث عن بعض المؤلفين عادة الكلام عن "مبتكراتهم" وعن "عبقريتهم".

وأما عن سان صانز فإننا نجد أنفسنا نواجه طبيعة التحدث عن "اتجاهه" في الحياة. إذ تمر سلسلة من الأحداث بفترات النجاح الذي حققه منذ أول حفلة موسيقية أحياها للعزف على البيانو. وكان وقتئذ في العاشرة من عمره، حتى الاحتفال الرائع بإزاحة الستار عن تمثاله (إلى جانب إخفاقه العجيب في محاولاته للحصول على جائزة روما).

---

(128) وهي صوناتة كتبها للبيانو من مقام مي بيمول للديوان الصغير عام **1900** وهي تشتمل على صعوبات فنية كبيرة في العزف. المراجع

(129) تعد هذه الأوبرا التي أخرجها عام **1907** أهم مؤلفاته الموسيقية. المراجع

(130) وهي باليه أخرجها بمسرح الشانلية بباريس عام **1912**. المراجع

وحياته الطويلة حافلة بكبار المؤلفات: فهناك الثلاثية من مقام "فا" (1865) التي صاغها في أسلوب في صفاء البللور وسيمفونيته للأوركسترا مع الأورغن (فايمار عام 1877)، ذات الأجزاء البنائية الضخمة والأسلوب العالي. وابتداء من عام 1871 كرس جهده في تأليف الأوبرات (شمشون ودليلة– هنري الثامن– فريد يجوند... الخ). وكان فيها زعيم الصيغ التي بطل استعمالها منذ مدة طويلة.

ولقد لعب سان صانز دورا مهما في الحياة الموسيقية في عهده بفضل ذكائه الحاد وسعة ثقافته كما أن درايته بآلات الأوركسترا إلى جانب طلاقته الفنية في العزف[131] قد جعلتا منه مؤلفا من الطراز الأول للسيمفونيات. ولقد كان يقاوم الطريقة العاطفية للرومانتيك وكان يعارض في شدة أولئك الموسيقيين الذي كانوا يدأبون على التعبير عن حالاتهم النفسية. كما نبذ الجري وراء التعبير عن الإحساسات، فقال "كلما زادت الحساسية نموا كلما ابتعدت الموسيقى وسائر الفنون الأخرى من الفن الخالص". وكان يهتم قبل كل شيء ببناء الصورة والعناية باستكمالها كما كان يعني على الخصوص بالأسلوب وكانت له في ذلك مواهب عالية. وكانت لغته واضحة وإلى حد ما في منتهى السهولة. وعباراته دائما صحيحة ومنسجمة.

([131]) "في العزف على البيانو" – ولقد كتب لهذه الآلة خمسة كونشرتات بمصاحبة الأوركسترا. والكونشرتو الخامس استوحى كتابته من زيارة قام بها للديار المصرية وهو يشتمل على بعض الألحان ذات الطابع المصري خصوصا لحن نوتية النيل بمنطقة النوبة، ولهذا يلقب الكونشرتو "بالكونشرتو المصري". المراجع

وفي أسلوبه ذي العبارات المتزنة كان يبدو وكأنه ينحدر مباشرة من سلالة أعلام الموسيقى الفرنسية منذ عهد لوللي ورامو. ولكن لا يغيب عن أذهاننا أن هؤلاء كانوا في وقتهم من المجددين ذوي الجرأة، وقد أحدثوا انقلابا في الأفكار التي سبقتهم وكانت موسيقاهم قد دخلها دم فتي زاد من حيويتها ودأب على دوام تجديدها وهذا هو بالذات ما ينقص صاحبنا مؤلف "شمشون ودليلة".

فوريه Fauré

هو أحد تلاميذ سان صانز ورغم ما أخذه من أفضل صفات أستاذه العظيم إلا أنه اتجه بالموسيقى في ناحية أخرى: فبدلا من اتباعه طرقا "باردة" يحدها من جانبيها آثار شبيهة بالكلاسيك فقد سلك جابرييل فوريه (1845– 1929) طرقا منحنية ومعطرة.

وفي موسيقاه تجدنا نسير بحذاء جداول الماء البراق ونخترق الغياض الخضراء والأحراش العالية ونصعد على سفوح الجبال حيث نشرف من فوقها على آفاق لا نهاية لها.

ولقد كان رئيسا لمنشدي كنيسة المادلين ثم عازف الأورغن بها ثم أستاذا بالكونسيرفاتوار. وفي كل هذا كان ينشر تعاليم إنسانية مشرقة ولطيفة ساهمت في تأهيل عدد كبير من التلاميذ اللامعين. ولقد وصل إلى الأسلوب الكامل في كل النماذج الموسيقية على غرار سان صانز، ولكنه

كان على شيء من الحرية في الكتابة التي كان يحققها غالبا بالعودة إلى الصيغ الجريجوريه[132]، كما كانت له شخصية بارزة جعلته من الموسيقيين الذي لا تنقطع شهرتهم عن الانتشار.

وبينما يعد فاجنر وديبويسي من أصحاب الآراء الثورية الذين أطلقوا العنان لإحساساتهم تجد فوريه وقد حجب أهمية مقاصده وراء بساطته الواضحة وازدرائه للطرافة ورقته وهدوئه وتخفظه. ومن محاسن أسلوبه أننا نلاحظ مواضع جرأته في الصياغة. ويمكن القول بأنه أفرغ تفكيره العميق في أغانيه الشهيرة إلى جانب طرقه الراسخة في التعبير. وبالطبع فإنه يحظى بإعجابنا لمرونة أسلوبه وألحانه الشاعرية التي تتصل بنصوص الكلام في صلة وثيقة ودقيقة والتي بفضلها استطاع أن ينتج منها كبار المؤلفات من هذه النماذج الصغيرة[133].

وكل هذه السجايا التي تأسرنا وذلك الضوء الشفاف وتلك الرشاقة والتركيز في التعبير نجدها أيضا واضحة من مقطوعاته للبيانو (في الليليات Nosturnes في مقطوعته من القصص الشاعري Ballade في البادرات Impromptus والمقدمات Préludes وألحان النوتيه– Barcarolles) بل أيضا في مقطوعاته من موسيقى الحجرة وحتى في موسيقاه السيمفونية والمسرحية (بروميثيوس Prométhee– وبينيلوب Pénélope). وما يروعنا حقا هو أنه تتبع تماما انثناءات أشعار فيرلين

([132]) أي صيغ الغناء الجريجوري – راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب. المراجع

([133]) يعد فوريه من أهم المؤلفين الذين أقاموا فن الأغاني الرفيعة بفرنسا. المراجع

Verlaine[134] أو كاتول منديس[135] Catulle Mendès كما تراه من جهة أخرى يقيم صرحا موسيقيا عظيما في اتزان ودون مبالغة وهو موسيقى "الصلاة على الموتى" (1887) Messe de Requiem.

وتنحصر عبقرية فوريه في دقته ووضوحه، وهو أحد أزهار الثقافة اليونانية واللاتينية، وبذلك فهو لا يعترف بالهزات العاطفية الكبرى للرومانتيك. فكل شيء لديه ينحصر في دائرة الحياة والتحفظ والترفع. وأغنية فوريه الرفيعة هي من طراز الأغاني الفرنسية فهي بذلك لا تشبه الأغنية الألمانية الرفيعة Lied وإنك تجده يعبر عن أدق العواطف المؤثرة وحتى في حالة الأزمات النفسية بصورة معتدلة على طريقة شعرنا الكلاسيك[136]. أمن أجل هذا إذن يبدو لنا أن أصداء طريقته الموسيقية لم تتجاوز حدودنا؟[137].

الموسيقى الألمانية بعد فاجنر:

وبرامز (1853- 1883)[138] رغما عن أنه عاش عندما كانت الفاجنرية في أوج مجدها إلا أنه نجح في أن يصون نفسه منها وقد ذهب في

---

(134) بول فيرلين (1844- 1896) شاعر فرنسي تستشف حياته المضطربة من ثنايا أشعاره الجميلة. المراجع

(135) كاتول منديس (1841- 1909) هو شاعر فرنسي كان يعالج أفكارا شاعرية من مذهب "البارناس" أي مدرسة الفن للفن تتناول تصوير العواطف العنيفة أو القاسية. المراجع

(136) أي على طريقة أشعار كورني وراسين وسائر شعراء الكلاسيك الفرنسيين. المراجع

(137) أي لم تصل آثار أسلوب فوريه إلى أي من البلاد الأخرى خارج فرنسا لأنها كانت طريقة فرنسية صميمة.

(138) وصحته: ولد برامز بمدينة هامبورج عام 1833 وتوفي بفيينا عام 1897. المراجع

تعصبه ضدها إلى امتناعه عن الكتابة للمسرح إطلاقا بينما كانت أوروبا بأسرها قد استسلمت لها.

ولقد قيل عنه بأنه كان يؤلف موسيقى غاية في الجدية بل وتصور الحسرة... وربما أيضا تجد في مؤلفاته العديدة شيئا من عقيدة علماء الجمال ولكن بعض مؤلفاته مثل: "القداس الألماني" و"كونشرتو الفيولينة والأوركسترا" و" السيمفونية الرابعة". تعد بلا شك من كبار المؤلفات. وهو مؤلف ألماني صرف بقدر ما يعد فوريه فرنسي صميم ومن أجل هذا فلا يقدره الفرنسيون في حين يعظم من شأنه أهل بلاده ويساوون بينه وبين كبار المؤلفين.

وعلى عكس تفكير برامز نجد عازف الأرغون النمساوي أنطون بروكنر (1824– 1896) فقد كتب سيمفونيات طويلة وفكر طويلا في إعدادها، ولكنها مع ذلك ثقيلة في أثرها ونادرة وعنيفة.

ونجد أيضا هوجو فولف Hugo wolf (1860– 1903) ولم يكن موضع تقدير في حياته. ولقد عبر عما يكنه من مرارة في وقار بتلك الأغاني المتناثرة الجميلة التي يمكن مقارنتها بأغاني شوبرت أو شومان.

ولا نستطيع أن نغفل مؤلفات جوستاف ماهلر (1860– 1911) الشامخة البناء (وهو من العباقرة في قيادة الاوركسترا) إلى جانب الصفحات الرائعة التي كتبها ماكس ريجر Max Reger (1873– 1916) وأوبرات

بفيتزنر (1869)[139] Pfitzner العنيفة. كما تعد الصيغ التي أعدها بوزوني[140] لمؤلفات باخ جديرة بالإعجاب، وهو عازف على البيانو توسكاني المولد وقد تبنته برلين وأما مؤلفاته الشخصية فهي في أسلوب الرومانتيك المبالغ في صيغته.

ولقد كان يقال دائما عن برامز بأنه آخر مؤلفي الكلاسيك ولو أن هذا الرأي ليس بصواب فالكلاسيكية موجودة دائما وإلى الأبد.

ويقال عن ريتشارد شتراوس (1856)[141]. بأنه آخر كبار الرومانتيك من الألمان. وهو موسيقي وأديب وفيلسوف وهو يحب الموسيقى ذات البرنامج التصويري. وفي جميع مؤلفاته سواء في قصائده السيمفونية (تيل المهزار– و"زارا توسترا" و"موت وتحول"..) أو في سيمفونياته ذات البلاغة الرائعة أو في أوبراته التراجيدية اللاذعة يقدم لنا صورة أخيرة لذلك البريق والوهج الذي كان يعم أسلوب القرن التاسع عشر. ولكنه انتزع الأغاني من تقاليد المسرح المزمنة. وفي عام 1886 نشر سلسلة من الأغاني الرفيعة يسودها الطابع الذي يناسب توجهه الدرامي ثم انخرط بعد ذلك في كتابة مؤلفاته المسرحية (فارس الوردة– آريان وناكسوس) كما ابتكر موادا أوركسترالية عظيمة ودسمة استعار معظمها من معاصريه الألمان. وسيمفونياته كالنهر في فورانه عندما يفتت الصخور أحيانا وينقل منها خبثها ولكنها مع ذلك تسود بقوتها.

(139) هانز إيريخ بفيتزنر ولد بموسكو عام 1869 وتوفي بمدينة سالزبورج عام 1949. المراجع

(140) فيروشيو بينفينوتو بوزوني ولد ببلدة إيمبولي عام 1866 وتوفي ببرلين عام 1923. المراجع

(141) وصحته: ولد عام 1864 وتوفي عام 1946.

النهضات القومية:

كان من إحدى الصفات المميزة لموسيقى القرن التاسع عشر التجاؤها إلى المصادر القومية. فكان الموسيقيون يضفون على ألحانهم قوة حيوية باتصالهم بالألحان الشعبية. قامت في بوهيميا مدرسة تشيكوسلوفاكية أصيلة أسسها سميتانا (1824– 1884) الذي كان يعبر عن حماسته الوطنية بأسلوب شعوري مؤثر. ومن أتباعه البارزين دفورجاك Dvorak (1841– 1904).

وفي البلاد الإسكاندينافية لجأ كل من جريج (1843– 1907) وسيبيليوس (1856)[142]. في استلهام موسيقاهما إلى صبغ ألحانهما بالطابع الحزين المميز لميلوديات بلادهما.

كما نجد أيضا المقطوعات الرائعة التي كتبها كل من ألبينيز (1860– 1909) وجرانادوس (1868– 1916) ومانويل دي فاليا[143]– وتورينا[144]– Turina الذين استعاروا لونها الخلاب من الفولكلورية الأسبانية.

وفي المجر أمضى بيلا بارتوك[145] شطرا من حياته بالاشتراك مع صديقه كوداي[146] Kodaly في جمع الأغاني الشعبية المتصلة بأرض

([142]) وتوفى بهلستنكي في 20 سبتمبر 1957. المراجع

([143]) ولد عام 1876 وتوفي عام 1946. المراجع

([144]) ولد بأشبيلية عام 1883 وتوفي بمدريد عام 1949. المراجع

([145]) ولد بالمجر عام 1881 وتوفي بنيويورك عام 1945. المراجع

الوطن. ولقد عرف أيضا كيف يحدد الأساليب الفنية الموسيقية في جرأة وقوة مما رفعه إلى القمة في المحيط الدولي الموسيقي.

الروس:

وأما الموسيقى الروسية فهي ككل موسيقى أخرى في العالم قد أخذت مصادرها عن تيار مزدوج: شعبي وديني. ولما كان استعمال الآلات الموسيقية قد حرمته الكنيسة الأرثوذكسية لهذا فإنها كانت تحتفظ بالأساليب البوليفونية الدينية، كما كانت جميع الألحان البيزنطية النقية تعتمد على نسيجها المزدهر وعلى ما تميزت به من طابع المصاحبة وروح هارمونيتها الروسية. وكذلك الغناء الديني فقد احتفظ بذلك الطابع الصارم الذي فرضته عليه أصوله المستمدة من الترانيم.

وهنا أيضا قامت الكنيسة بدور المعلم بالنسبة إلى الموسيقى غير الدينية فقد نشأ بعد ذلك نوع من الأغاني ذات المصاحبة الصوتية كما أنها كانت غنية بصورة خارقة بمواد متنوعة من الفولكلورية. وكان الشعراء القصاصون الذين يروون سير البطولة يعتمدون في إنشاء رواياتهم على آلات النفخ وعلى آلات وترية تغمز بالأصابع لتنويع ألحان أغانيهم وتدعيمها. ومع ذلك فقد ظلت هذه الطريقة من التعبير تعتبر جد حقيرة كما كان ذلك شأنها في سائر البلاد الأخرى من هذا العصر.

([146]) ولد بالمجر عام **1882** وهو الآن يقوم بالتدريس بكونسيرفاتوار بودابست. المراجع

ويرجع الفضل إلى جلينكا (1804– 1857) أحد الارستقراطيين، في إدخال ما كانوا يسمونه "بموسيقى الحوذية" بالمسرح الإمبراطوري بسانت بطرسبرج[147]. فوقعت أوبرته "الحياة لأجل القيصر" موقع الصاعقة من السادة المتفرجين الذين كانوا يؤثرون أسلوب الغناء الاستعراضي Bel Canto مما كان يعشقه بصفة خاصة رجال البلاط. ولقد أثر بشدة كل من جلينكا ودراجوميشكي (الذي استمر على تعاليمه) في جماعة الفنانين الشبان: "جماعة الخمسة" الذين خلقوا حركة الموسيقى القومية. وكان بالاكيريف (1836– 1910) أحد رسلها ولم يكن نشاطه خارج دائرة الموسيقى ليسمح له ابتكار عدد كبير من المؤلفات الموسيقية فإلى جانب مجموعة من أربعين أغنية روسية لا نعرف له من المؤلفات سوى فانتازية شرقية للبيانو اسمها: "إسلامي" Islamey، وهي ما أعجب بها عازفو البيانو ممن يستهويهم بروز الإيقاع وتنوع الألوان والتشكيلات الصوتية.

ثم هناك سيزار كوي César Cui (1835– 1916) الذي كان مهندسا وأستاذا للتحصينات العسكرية، ولكنه كان موسيقيا تنقصه الحرارة وتبدو أوبراته لا لون لها بالقياس إلى مؤلفات أصدقائه. وأما بورودين (1834– 1887) رغما عن نشأته العلمية، إذ أن أول الأمر كان طبيبا عسكريا، فإن مؤلفاته الموسيقية كانت بالغة الأثر. ويبدو أن هذا القديس

(147) وتسمى الآن لينينجراد. المراجع

البوهيمي في تفانيه للموسيقى استطاع بحدسه أن يكشف عن أسرار المادة الصوتية[148].

وأما المؤلف من بين هؤلاء الخمسة الذي لم يقتصر أثره الموسيقي على بلاده بل تعداها إلى التأثير في الموسيقى الفرنسية زهاء الأربعين سنة الماضية فهو مسورجسكي (1839– 1881) فكان هذا الضابط بحرس القيصر– الذي اعتاد معاقرة الخمر والمقامرة – إلى جانب ذلك من عباقرة الموسيقى.

ورغما عن كسله ورفضه تعلم كل ما يتصل بـ "حرفة" الموسيقى استطاع هذا العبقري أن يصل إلى آفاق خيالية في عالم الصوت. ولقد قدم منها صورا رائعة كانت تارة تبلغ غاية الحنان وحينا تكون في منتهى الغرابة حتى أن ذكراها ورنين ألحانها الحزينة لا يمكن أن يُمحى من الذاكرة. لقد تأيد مجده بفضل افتتاحيته للأوبرا التي لم تتم كوفانشينا إلى جانب أوبرته العظيمة بوريس جودونوف (1864– 1871)

وأما أصغر هؤلاء الجماعة سنا، وهو ريمسكي كورساكوف (1844– 1909) فقد استطاع أن يجني ثمار تجاربهم عندما عينوه أستاذ التأليف بكونسيرفاتوار سانت بطرسبرج وكان وقتئذ لا يعرف شيئا فتعلم كل شيء. ولما كان ضابطا بحريا ومفتشا لموسيقات الأسطول فقد قام بعدة أبحاث توجها بكتابه الشهير "أصول دراسة الآلات الموسيقية" الذي أصبح من

([148]) استمع إلى مقطوعته الشهيرة التي كتبها للأوركسترا: "في سهول آسيا الوسطى" فإنك دون شك تتبين كيف أضفى من الألوان الجميلة على توزيعاته الأوركسترالية. المراجع

الكتب المدرسية الشهيرة. كما استطاع أن يكتب للأوركسترا في أسلوب جذاب لم نعهده منذ عصر كبار الرومانتيك. وأما مؤلفاته فهي في لغتها وروحها روسية صميمة كما تشتمل على عطور من الشرق ومن البلاد البعيدة التي تتصل بروسيا الكبيرة[149].

ولقد قامت وقتئذ حركة أخرى موازية لحركة المؤيدين والمعارضين لفاجنر بفرنسا كان فيها أنصار الأوضاع الجرمانية يعارضون هؤلاء الرسل للفن الروسي الصرف. وكان أخطر منافس "للجماعة القوية" هو تشايكوفسكي (1840– 1893) ولقد أصاب شهرة واسعة عن طريق تأييد الأرستقراطيين له ممن كانوا يحتقرون المادة الموسيقية التي تقوم على الفن الشعبي.

ورغما عن سيكولوجيته المريضة وعما يوجد بموسيقاه من حشو، فقد كان جانبا من القوة والرشاقة في الأسلوب والعلم الوفير. وكما كان أعضاء (جماعة الخمسة) من الهواة العباقرة كان هو أيضا من كبار الموسيقيين. واليوم أصبحت مؤلفاته مثل "ملكة البستوني" أو سيمفونيته الخامسة معروفة لا في روسيا وحدها بل وفي بلاد خصومها أيضا.

وأما جلازونوف (1865– 1936) وهو بحق أحد تلاميذ (جماعة الخمسة)[150] فقد أراد أن يبني موسيقاه على أسس متينة. ولكن

([149]) لعل المقصود بالإشارة متتاليته السيمفونية: "شهر زاد" وسيمفونيته "عنتر" ففي الأولى يصور لنا أربع حكايات من ألف ليلة وليلة، وفي الثانية قصة "عنتر وعبلة" المراجع

([150]) وعلى الخصوص كان تلميذ ريمسكي كورساكوف. المراجع

حساسيته الهائلة التي كانت تبعث الحياة في قصائده السيمفونية كانت من جهة أخرى غالبا ما يخنقها ثقل بنائه فكانت توجد مشحونة داخل ذلك الإطار البنائي.

وأما راخمانينوف (1873)[151] فرغم المظهر الروسي الواضح الذي تتسم به موسيقاه فهو يعد الابن الروحي للرومانيتكية الألمانية، وكان من عباقرة العزف على البيانو وقد كتب لهذه الآلة كونشرتات رائعة بطلاقتها الفنية وبحلاوة ألحانها.

ومن جهة أخرى فقد بلغ حدود الإشراق كل من تانييف Taneiew[152] ذو التفكير الموسيقي الرائع في انتظامه، وسكريابين[153] Seriabine، بقصائده الهائلة ذات العواطف الفياضة للبيانو أو للأوركسترا[154]. وكذلك تشيربنين[155]. ولم يجدوا جميعا أمامهم من توفروا على نشر الدعوة إلى القومية بالموسيقى الروسية سوى البعض من صغار

([151]) ولد راخمانينوف بمدينة نوفو جورود عام 1873 وتوفي في نيفرلي هيلز بكاليفورنيا عام 1943. المراجع

([152]) يوجد اثنان من المؤلفين الروس بهذا الاسم ومن هذا العهد: الأول أليكساندر سيرجيفيتش تانييف وقد ولد بسانت بطرسبرج عام 1850 وتوفي عام 1918 والثاني هو سيرجيوس إيفانوفيتش تانييف ولد عام 1856 وتوفي عام 1915. وكلاهما من كبار الموسيقيين الذين أثروا في الموسيقى الروسية من هذا العهد وممن ينطبق عليهما ما أورده المؤلف هنا من وصف. لهذا لا ندري على وجه التحقيق أيهما بالذات يقصده بالإشارة. المراجع

([153]) ولد عام 1872 وتوفي عام 1915.

([154]) وأشهرها ضمن مؤلفاته الأوركسترالية هي قصيدته السيمفونية عن "الافتتان" Poème de L'Extase وقصيدة "بروميثيوس". المراجع

([155]) وهو مولود عام 1899.

الموسيقيين أمثال جريتشانينوف[156] وليادوف[157]– ولقد استعاد هذا الأخير الأغاني الموسيقية الشعبية بأسلوبه الدقيق.

وربما كانت نزعة الغرب في الاهتمام بالصور البنائية للموسيقى من جهة وبالرمزية الفاجنرية من جهة أخرى لتتناول موسيقية السلاف التلقائية وتصيب مؤلفات (جماعة الخمسة) بالعقم أو تودي بحيويتها لولا أن جاء رد الفعل في هيئة ثورة عنيفة تزعمها كل من إيجور سترافنسكي (1882)، وسيرج بروكوفييف (1891)[158].

ديبويسي

كان هناك بسانت بطرسبرج شاب في الثانية والعشرين من العمر يعزف البيانو لقاء أجر ضئيل، وقد اشتهر في روسيا بحبه الكبير لتشايكوفسكي ومدام ميك كما عرف رسالة (الجماعة القوية)[159] وفهمها حق الفهم وقدرها حق التقدير. وعندما عاد إلى فرنسا ظل يحفظ للموسيقى الروسية ذكرى عظيمة. هذا الموسيقي الشاب هو كلود أشيل ديبويسي (1862–1918) وقد جاء بمبتكرات موسيقية وإحساسات خارقة قلبت نظام الأوضاع كلها.

([156]) ولد عام **1864**.

([157]) ولد بسانت بطرسبرج عام **1855** وتوفي عام **1914**.

([158]) وتوفي بموسكو عام **1953**.

([159]) أي (جماعة الخمسة). المراجع

وهو مولود بسان جرمان آن لي Saint- Germain- en- Laye وحصل على جائزة روما عام 1884 بعد أن قدم للمسابقة نموذجه من الكانتاتا المسمى: "الطفل العبقري" وكان وقتئذ يغشى أوساط مالارميه Mallarmé[160]. وجماعة "الرمزيين" Symbolistes كما استمع إلى موسيقى فاجنر بمدينة بايرويت، ولكن دون أن يعلق بذهنه شيء منها. فكان في شغل عنها بما يستهويه من مقاصد موسيقية أخرى.

وكان يؤمن بأنه لا يمكن لأحد أن يحاكي صيغا موسيقية مما لا يتصل ببلاده. وبذلك فقد كان يهدف إلى تخليص الموسيقى من كل شوائب تفكير التعصب المدرسي وتنقيتها من كل الصور والأساليب التي ليست بفرنسية. فكان يقول: "إنني أحاول نسيان الموسيقى الحالية لأستمع إلى أخرى لا أعرفها أو سوف أعرفها في الغد".

ونقطة البداية عنده ترتكز على فكرة عميقة من التواضع في محاولاته تبين البساطة المجيدة التي توصله إلى الترجمة عن مشاعره الباطنة بأفضل الوسائل تلقائية في التعبير. وترجع رباعيته المثيرة التي كتبها للأوتار إلى عام 1893، وكان قد بدأ بالفعل في تأليف أوبرا "بيلياس وميليزاند" التي أخرجت بعد ذلك عام 1902 وكشفت عن عبقريته لأوساط الفنانين ممن كانوا متزمتين حياله في البداية.

وكان ذا تفكير أنيق قليل الاهتمام بالظهور وساخر بطبعه. لهذا كان يؤثر العزلة الطويلة ليقوم فيها بوضع مؤلفات مركزة كان يعدها بعناية فائقة

([160]) ستيفان مالارميه (**1842– 1898**) شاعر فرنسي تزعم المدرسة الرمزية للشعر. المراجع

بعد تفكير طويل، وكان يكتب الموسيقى تحت تأثير المدرسة التأثرية Impressionistes للشعر والرسم. وكان يبغض "تكلف الرومانتيك المعيب". وكان في موسيقاه لا يقوم إلا بتسجيل آثار لا توضح الصورة وإنما توحي بها بنفس الطريقة التي اتبعها رسامو عصره. ولما كانت الصور تستوحيها الألوان لا الخطوط لهذا فإنه يسند إلى الهارمونية ومختاراته الدقيقة في مجموعات الطابع الصوتي الدور الأساسي في الموسيقى بينما تغرق في بحارها أوزان الإيقاع والمسارات الميلودية للألحان.

هكذا يثبت أسلوب ديبويسي جدارته العجيبة في تعقب التحول المستمر لمشاعرنا وإدراكنا وكل ما يصل إلى حسنا في شيء من الاضطراب. وهو يسير في التعبير عن طريق اللمسات الإيحائية. وكان ديبويسي شاعرا حالما لهذا تراه وكأنه يعيد الحياة إلى أحلامه في اليقظة. وهو لا يقوم بالوصف وإنما يقدم لنا إيحاءات خفيفة تلمس من مشاعرنا نقطها الأكثر حساسية فتولد لدينا صورا مرئية حقيقية (مثال ذلك: "مقدمة في عصر يوم من الأيام جان الغاب"- Prélude é l'Apres- midi d'un faune- السحب- و"البحر"). وهو رقيق لكنه كان يمنع نفسه من الاستغراق في العاطفية وهو لا يعبر عن إحساساته إلا من خلال نقاب ينشره من حولها. كما تراه يترسم غالبا سخرية من منوا بالخجل في الطبع، فلا يستطاع إذن رؤية ما يدور خلف نقابه من قوة مشاعر على غرار ما تعودناه من هزات عنيفة مع الفاجنرية.

واليوم وقد زالت عن مؤلفات ديبويسي عناصر الغرابة والمفاجأة التي أحدثتها طريقته المدهشة في الجمع بين الأنغام وبين تسلسل المركبات الهارمونية، نستطيع القول بأن مؤلف "شهيد سان سيباستيسان"[161] يتصل بشتى الروابط بكبار سادة الكلاسيكية الفرنسية[162] الذين كان يتحمس في الإعجاب بهم.

التيارات الكبيرة المعاصرة:

وتشتمل مسرحة بيلياس على أجزاء طويلة من الإلقاء الملحن **Recitatifs** نبذت كل أساليب التكلف الخطابي. إذ دأب ديبويسي على ابتكار نموذج من الأسلوب الذي يتكيف دائماً في صياغته مع الفكرة التي يعبر عنها، كما قام بهدم جميع النماذج البنائية التقليدية هدما تاما ما كان أحد من قبله ليجسر على القيام به. ولكنه استطاع بما له من عبقرية أن يخلق عالما جديدا من فوق هذه الأطلال.

وبالطبع لم يتم ذلك دون أخطار، إذ ضل خلفاؤه طريقهم من وسط هارمونياته المعقدة التي تبدو في ظاهرها خالية من عمودها الفقري، لكن رغم تولد الرغبة في التقيد بحدود طريقة من الكتابة الموسيقية تكون أقل تعريجا في صياغتها ورغم العودة إلى أسلوب باخ ورغم الحركة المضادة لطريقة ديبويسي فقد أبرزت "التأثرية" جميع المؤلفين الذين ظهروا بعد

(161) أي ديبويسي. المراجع

(162) لعل المقصود هنا مدرسة فرساي في القرن السابع عشر بزعامة كوبران – المراجع

إخراج مسرحية بيلياس؛ إذ اندمج في الجو الذي خلقه ديبويسي مؤلفون ذوو مواهب جد شخصية لم يكن ينظر لهم بعين الاعتبار أمثال ألبير روسيل (1869– 1936)[163] وفلوران شميت Florent- Schmitt (1870) وأخيرا موريس رافيل 1875– 1938[164] الذي توج الموسيقى الفرنسية المعاصرة بطابع المرح البراق.

ومنذ عشرين عاما، أي في فترة ما بين الحربين العالميتين، كانت باريس قد أصبحت مركزا لحركات قوية من الابتكار حيث كانت تقوم أكثر الأبحاث جرأة إلى جانب أكثرها صلة بالتقاليد القديمة. كما قلبت جميع القوانين والأفكار المتداولة رأسا على عقب. وبعد الحرب العالمية عام 1914 أحدثت موسيقى "تقديس الربيع"– 1913[165] انفجارا هائلا. كما أصبح يستمع إلى المؤلفات الجديدة لمدرسة باريس و(جماعة الستة)[166] في جو يشبه اجتماع المتآمرين[167] وكذلك الحال بالنسبة لمؤلفات شونبرج

([163]) وصحته: ولد عام 1869 وتوفي عام 1937 – المراجع

([164]) وصحته: ولد في مارس 1875 وتوفي في 28 ديسمبر 1937. المراجع

([165]) باليه كتب موسيقاها ايجور سترافنسكي وأخرجها بلندن عام 1913. وإلى جانب ذلك فتعزف موسيقاها عادة في الحفلات السيمفونية.

([166]) اسم أطلق على جماعة من المؤلفين الفرنسيين تأسست لفترة مؤقتة في أوائل القرن العشرين ليعملوا بالاشتراك معا، وهم: "دي راي" Durey وهونيجير و"ميلو" Milhaud و"تايفير" و"أوربك" و"بولانك". وكان مستشارهم الفني شارل كوكلان Charles Kochlin وقد أعجب بهذه الجماعة واتصل بها اتصالا وثيقا الكاتب المسرحي الشهير جان كوكتو. المراجع

([167]) هذا من قبيل الإسراف في المبالغة، إذ نشرت مؤلفات هؤلاء الموسيقيين كما أنها تعزف دائماً في كل الحفلات الموسيقية العامة كما تناولها باللغة والتقريظ النقاد الفرنسيون أمثال بيير فولف وغيره وقاد مديسون من بلاد أخرى مثل كونستانت لامبيث ولا مجال أبدا لوصف استماع موسيقاهم بأنه من أعمال "اجتماع المتآمرين". المراجع

وهينديميت وسترافنسكي. وجميعها غنية بالمفاجآت وبأسلوبها الواضح الموجز الذي يناهض ذاتية الرومانتيك.

وأيا كان أثر هذه المؤلفات في مصير الموسيقى فإنها جميعا وقد خضعت إلى الفردية المبالغ فيها، تلك التي اتسم بها طابع عصرنا، فهي لا تزال متناثرة وجد مضطربة ومتعارضة للغاية في وجهات نظرها حتى يخيل أن الساعة لم تحن بعد لأن تنضوي جميعا في تركيب واحد.

ومن أجل ذلك رأينا من الأفضل أن نقف بهذا الكتاب عند المؤلفين المعاصرين. فلا يزال المؤلفون من الشباب في جيلنا تبهرهم المبتكرات الهائلة التي انتهى من إتمامها من سبقوهم مباشرة كما أنهم يبدو لهم من جهة أخرى وكأنهم قد استنفدوا كل الإمكانيات الصوتية.

ورغما عن أننا قد نصادف بعض آثار التردد في موسيقى هؤلاء المؤلفين إلى جانب نوع من الأصول الفنية العريضة التي تجعلها تستغلق على الفهم أحيانا فإننا نسلم بأن الكثير منهم يلتقون مع مقاصدنا الموسيقية. وفي نزوعهم الجريء نحو الطرافة في التعبير نراهم يجمعون على ألا يضحوا بالتراث الذي انتقل إليهم ممن سبقوهم.

الفهرس